

812

DIE ALTE PETERSKIRCHE ZU ROM
UND IHRE FRÜHESTEN ANSICHTEN.

VON

H. GRISAR S. J.

S. Tafel II und III-IV.

Man ist mit Recht gewöhnt, allen Aufschlüssen über den Zustand der ehemaligen Basilica des heiligen Petrus, jenes gefeierten Weltheiligthums, das im 16. Jahrhundert dem vatikanischen Neubau weichen musste, ein besonderes Gewicht beizulegen. Unsere Kenntnisse über den Constantinischen Bau, seine altchristliche wie mittelalterliche Ausschmückung, seine Wechsel und Schicksale sind bei weitem nicht so reich, wie man es in betracht der ausserordentlichen Bedeutung des Monumentes voraussetzen sollte. Namentlich sind die auf uns gekommenen Abbildungen überaus spärlich. Obwohl das ehrwürdige Gebäude mit den in ihm versammelten Denkmälern der Frömmigkeit aller christlichen Jahrhunderte und Länder noch ganz oder in wesentlichen Theilen fortbestand zu Zeiten, wo Kunst und Technik der Aufnahme schon in neuer Blüte waren und wo hundert Zeichner und Maler sich mit Studien über die antiken Bauwerke Roms beschäftigten, so erfuhr dennoch die alte Peterskirche das Geschick, ganz auffällig bei Seite gelassen zu werden. Die « wiedergeborne » Kunst, in ihrer einseitigen Begeisterung für das klassische Alterthum, hielt den

weihevollen erhabenen Bau nicht werth ihres Stiftes, weil er nicht im Gewande des Klassicismus dastand, — eine Erscheinung, welche allein schon genügt, um den Geist der Renaissance im damaligen Rom zu kennzeichnen.

Die gegenwärtigen Zeilen wollen sich mit einem eingehenderen Studium der ältesten bildlichen Darstellungen zunächst der Frontseite des alten Sanct Peter beschäftigen.

Man kannte bisher das Aussehen der Fassade nur, wie es beim unglücklichen Abbruche derselben unter Papst Paul V. im Jahre 1606 beschaffen war. Wir sind einigermaßen durch die Zeichnungen und Beschreibungen des damaligen Archivisten von Sanct Peter, Giacomo Grimaldi, u. A. über ihre Beschaffenheit in jenen Jahren unterrichtet. Der Zustand war im wesentlichen noch derjenige, welchen die Arbeiten Gregors IX. im dreizehnten Jahrhundert hergestellt hatten. Dieser Papst versah die Fronte bei seinen Restaurationen mit dem grossen Mosaikbilde, das bis ins siebenzehnte Jahrhundert fortbestand und auf welchem bis zu seiner Zerstörung zwischen den übrigen Figuren die Person des genannten Papstes mit dem ausdrücklichen Zusatze seines Namens zu sehen war.

Fragt man nach den älteren Zeiten, so befindet man sich sofort in tiefem Dunkel. Insbesondere über den Gegenstand des Mosaikgemäldes vor den Zeiten Gregors IX. verlautet in den schriftlichen Quellen keine Silbe. Nur flüchtig wird mitgetheilt, dass Sergius I. und dann später Innocenz III. Erneuerungsarbeiten an dem Mosaik haben vornehmen lassen. Und auch der unten zu erwähnende, von de Rossi erbrachte Nachweis, dass das erste Mosaikwerk unter Leo I. durch den Consul Marinianus und seine Gemahlin Anastasia gestiftet wurde, führt uns leider kaum über die blossen Kunde vom Ursprunge des Schmuckes hinaus.

Der Verfasser ist in der glücklichen Lage, zwei alte Abbildungen beizubringen, die bisher so gut wie unbekannt geblieben sind. Sie sind die allerfrühesten Darstellungen des Aeussern von Sanct Peter, die man überhaupt besitzt. Die eine (Tafel II) zeigt den Zustand der Fassade und des Mosaiks im elften Jahrhundert; sie wurde bisher nur gelegentlich erwähnt von Middleton (1) und von de Rossi, welcher letztere sie zu veröffentlichen gedachte (2). Die andere (Doppeltafel III-IV) ist kurz vor dem Abbruche der Fassade von Domenico Tasselli gezeichnet. Tasselli's Bild gab, wie aus dem Nachfolgenden hervorgehen wird, die Grundlage ab für alle andern im 17. Jahrhundert und später publicirten Ansichten der Fronte. Es selbst wurde niemals treu reproducirt und doch beansprucht es mehr Glauben als die vielfach überarbeiteten Nachbildungen desselben. Solche Nachbildungen sind nicht bloss die Darstellungen bei Costaguti (3), Ciampini (4), Fontana (5), Bonanni (6) und

(1) J. H. Middleton, *The remains of ancient Rome*. Vol. 2 (London 1892) p. 299.

(2) G. B. de Rossi besprach die Darstellung in der *Accademia pontificia di archeologia* zu Rom, in der Sitzung vom 24 März 1893, laut einem Schreiben von Geffroy an die französische Akademie (*Acad. des inscriptions* etc. *Comptes-rendus*, 1893, Mars, p. 94). — Eine Voranzeige der gegenwärtigen Veröffentlichung habe ich in meinen archäologischen Notizen, die seit 1895 in der *Civiltà Cattol.* erscheinen, gegeben (Vol. I von 1895 p. 202 ss. *Archeologia* n. 1).

(3) G. B. Costaguti, *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*; 1. ed. Roma 1620; 2. ed. Roma 1684. Tavola IV. Die Tafeln sind von Martino Ferrabosco.

(4) J. Ciampini, *De sacris aedificiis a Constantino M. constructis synopsis*. Romae 1693. (Erschien von neuem unter dem Titel: J. Ciampini, *Opera*, Tomus III, Romae 1747). Tabula IX pag. 34.

(5) C. Fontana, *Templum vaticanum et ipsius origo* (italienischer und lateinischer Text). Romae 1694, pag. 99.

(6) Ph. Bonanni, *Numismata summorum pontificum templi vaticani fabricam indicantia* (Auch mit dem Titel: *Templi vaticani historia*); 1. ed. Romae 1696; 2. ed. Romae 1715. Tabula V fig. 2.

so weiter bis herab auf Valentini (1), Mignanti (2) und Letarouilly (3), sondern selbst die Bilder, welche Grimaldi mit unbeholfener Zeichnung seinen Arbeiten einverleibt hat (4).

1. Die Farfenser Handschrift des Eton College.

Zuverlässigkeit ihrer Abbildung von Sanct Peter.

I. In der Bibliothek des Eton College bei Windsor in England befindet sich eine Handschrift mit dem Leben Papst Gregors des Grossen, welche im elften Jahrhundert in dem berühmten italienischen Kloster Farfa geschrieben wurde. Das Buch enthält an der Stelle, wo vom Tode des Papstes die Rede ist, eine für die Kenntniss des mittelalterlichen Roms in mehrfacher Rücksicht sehr wichtige Zeichnung.

Die schnell und von sicherer Hand hingeworfene Skizze stellt zunächst im unteren Theile links die Beisetzung Gregors des Grossen im Porticus vor der vatikanischen Basilica dar. Zu gleicher Zeit sieht man unten rechts den Auflauf, welcher sich nach legendarischen Berichten unter

(1) A. Valentini, *La patriarcale basilica vaticana*. Vol. 1. (Roma 1845). Tavola IV fig. 1.

(2) F. M. Mignanti, *Istoria della basilica vaticana*. Vol. 1, Basilica antica (Roma 1867). Tav. 3.

(3) P. Letarouilly, *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre*. Tome 1 (Paris 1882) Planche 6 ss.

(4) Von den verschiedenen Handschriften Grimaldi's kommen hier namentlich in Betracht diejenigen der barberinischen Bibliothek zu Rom, welche betitelt sind *Instrumenta authentica translationum... cum multis memoriis... basilicae (vaticanae) demolitae* (XXXIV n. 49 und XXXIV n. 50). Beide sind von Grimaldi eigenhändig geschrieben. Vgl. E. Müntz, *Recherches sur l'œuvre archéologique de Jacques Grimaldi* (*Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. 1., 1877, p. 225 ss.) p. 240.

Gregors Nachfolger ereignet haben soll, wobei das Volk die Bücher des heiligen Papstes verbrannt, der Diakon Petrus aber vom Ambon herab für das Andenken desselben Zeugniß abgelegt hätte. Beide sehr lebendig gezeichneten Vorgänge, das Begräbniss wie der Volkstumult, liefern erwünschte Beiträge für die Culturgeschichte, zum Beispiel zur Kenntniß der Gewandung, der Liturgie, der heiligen Geräthe.

Aber von weitaus grösserer Bedeutung erscheinen die Aufschlüsse, welche die im Hintergrunde beider Scenen befindliche architektonische Zeichnung über den Zustand der alten Peterskirche und im besondern über die Einzelheiten ihrer Fronte darbietet. Hier liegt der eigentliche Werth des Bildes. Es ist nicht bloss die älteste Darstellung der vatikanischen Basilica, sondern ich glaube auch im Verfolge zeigen zu können, dass sie im allgemeinen begründeten Anspruch auf Treue machen darf. Der unbekannte Zeichner hat sogar nach meiner Ansicht das Verdienst, das älteste Mosaik, welches seit den Tagen Leo's des Grossen die vordere Fläche der Basilica schmückte, in seinen Hauptzügen auf uns gebracht zu haben.

II. Dass die obengenannte Handschrift, welche unser Bild enthält, ins elfte Jahrhundert gehört, geht mit ziemlicher Sicherheit aus ihren palaeographischen Merkmalen hervor. Eine Probe ihrer Schrift bietet der Text aus der in ihr enthaltenen *Vita Gregorii papae*, welcher auf unserer Photographie auf Tafel II. erscheint.

Im elften Jahrhundert blühte im sabinischen Kloster Farfa eine emsige Schreiberschule. Damals stellte der dortige gelehrte Mönch Gregorius Catinensis eine Anzahl von Werken über die Geschichte der alten Abtei zusammen und

schrieb sie zum Theile mit eigener Hand in schönen Exemplaren ab. Wir besitzen noch in der vatikanischen Bibliothek und in der Biblioteca nazionale zu Rom diese Urschriften. Das *Registrum Farfense* des Gregorius von Catino wird eben jetzt auf Veranlassung der Società romana di storia patria von Balzani und Giorgi herausgegeben. Der zweite Band bringt eine photographische Probe der Schriftzüge des Gregorius, in denen das Original vorliegt, sowie der bildnerischen Ausstattung des alten Buches. Es genügt nun, dieses Facsimile zu vergleichen, um in der Palaeographie des Codex vom Eton Colleg sofort die Schule von Farfa aus dem elften Jahrhundert zu erkennen. Ich verglich aber der grösseren Sicherheit halber noch die andern Manuscripte des Gregorius Catinensis, dann das in Rom vorhandene handschriftliche Werk des Guido von Farfa *Ordo ad ornandam ecclesiam Farfensem*, sowie die von Steph. Beissel neuestens untersuchte farfensische Bibel mit den reichen Illustrationen (1).

(1) *Il regesto di Farfa (Biblioteca della società rom. di storia patria. Roma 1878 ss.)*. Die Ausgabe erfolgt nach der aus der Hand des Gregorius von Catino stammenden Urschrift cod. vat. 8487. — Die Biblioteca nazionale zu Rom besitzt das *Chronicon farfense* desselben Gregorius (cod. 297 = farf. 1), ebenso die zwei Bücher aus Farfa *Liber largitorius* (cod. 298 = farf. 2) und *Liber floriger* (cod. 299 = farf. 3), alle aus der gleichen Periode des Klosters, nämlich dem Ende des elften und Anfang des zwölften Jahrhunderts. — Der oben im Texte citirte Guido ist enthalten in cod. vat. 6808, die Bilderbibel in cod. vat. 5729, ebenfalls aus derselben Zeit. Aus der Bibel gibt P. Beissel interessante Miniaturen in seinem Werke *Vaticanische Miniaturen*, Freiburg 1893; Tafel XVII. Vgl. p. 29. S. *Zeitschrift für kath. Theologie* 19 (1895) p. 104. — Vgl. für die farfensische Schreibschule zur Zeit des Gregorius J. Giorgi, *Il regesto di Farfa e le altre opere di Gregorio di Catino*, im *Archivio della società rom. di storia patria* 2 (1878) p. 409 ss.

Der Vergleich bestätigte die Richtigkeit des in der Bibliothek des Eton Collegs vorhandenen Vermerkes, dass der Codex ursprünglich vom Kloster Farfa komme und bekräftigte zugleich die Annahme des elften Jahrhunderts für die Zeit des Ursprunges (1).

Die Entstehung noch näherhin zu bestimmen, scheint unmöglich.

Die Hand des Gregorius Catinensis selbst dürfte den Codex nicht geschrieben haben. Einige kleine aber constante Verschiedenheiten zwischen der Schrift dieses Buches und den von Gregorius herrührenden Codices schliessen diese Annahme aus. Am meisten nähert sich die Palaeographie an diejenige an, welche in den älteren, etwas vor Gregorius geschriebenen Blättern der zwei farfensischen Bücher *Liber largitorius* und *Liber floriger* vorliegt.

Während aber unsere bescheidene Illustration von den feinen Zeichnungen des *Liber largitorius* verschieden ist, ist

(1) Durch gütige Vermittlung von Professor Comm. Rodolfo Lanciani und von Herrn F. Warre Cornish, Bibliothekar des Eton College erhielt ich von Seiten des Herrn Dr. James in Cambridge (Kings' College) folgende weitere Aufschlüsse über die Handschrift. Gewisse Zusätze, welche der Codex in späterer Zeit erhalten hat, beziehen sich ausschliesslich auf das Kloster Farfa, so dass schon daraus auf die ehemalige Zugehörigkeit desselben zum genannten Kloster zu schliessen ist. Er wurde der Bibliothek des Eton College aus dem Nachlasse von H. Wotton, welcher als Propst dieses Collegs 1639 starb, einverleibt. Wotton, ehemals unter Jacob I Gesandter in Venedig, hatte in Italien eine ziemliche Anzahl von Handschriften erworben. Sie rührten insbesondere aus Sammlungen von Bernardo Bembo und von Giovanni Delfini her. Der Name des letzteren ist in unserer Handschrift auf einem leergelassenen Blatt an der Spitze eingeschrieben.

Dr. James hatte auch die grosse Freundlichkeit, mir Aushängen einer im Drucke befindlichen Beschreibung der Handschriften des Eton College zukommen zu lassen. Darin heisst es, dieser Codex (n. 124) von 12 × 8 Zoll Grösse enthalte auf 134 Blättern, mit 30 Li-

ihr Charakter mehr denjenigen des *Regestum Farfense* und der *Biblia Farfensis* verwandt. Auf einen bestimmten Zeichner zu schliessen ist aber wiederum nicht zulässig. Es ist uns auch kein Name eines Vertreters der Miniaturkunst von Farfa bewahrt geblieben. Wir müssen uns also hier, ebenso wie bei der Schrift, begnügen zu sagen, dass uns ein Product der Schule von Farfa aus dem elften Jahrhundert vorliegt.

III. Nicht der geringste Zweifel kann bestehen, dass das Bild, welches wir zu behandeln haben, die Frontansicht des Peterskirche zeigt. Es ist ja eine Illustration zu dem

nien auf jeder Seite, das *Leben Gregor des Grossen von Johannes Diaconus*. Es muss das aber wohl bloss ein Auszug oder eine kürzere Überarbeitung dieses Lebens sein; denn ganz könnten die vier Bücher desselben auf jenem Raume und mit der auf unserer Photographie erscheinenden Schrift keinen Platz finden. Bei Migne, *Patrol. lat.* t. 75 reichen dieselben von col. 61 bis col. 242. Ausserdem deckt sich der auf unserer Photographie aus dem 4. Buche (cap. 68) gegebene Text über Papst Gregor nicht genau mit dem in den Ausgaben enthaltenen, während doch die auf der nämlichen Seite des Bildes ganz oben stehende Angabe *Lib. IIII* (die in die Photographie nicht mit aufgenommen wurde) ebenso auf das vierte Buch des Johannes Diaconus hinweist. Der Text deckt sich eher (aber auch nicht ganz) mit dem Todesbericht in der *Vita Gregorii* von Paulus Diaconus c. 29; Migne 75 col. 59; besser edirt vom Verfasser dieser Abhandlung in *Zeitschrift für kath. Theologie* 11 (1887) S. 173, c. 17. — Middleton setzte in der oben (Seite 239) angeführten Mittheilung den Codex irrthümlich in das 9. Jahrhundert. Dr. James ist für das 11. und de Rossi war für das 11. oder das 12. Jahrhundert. — In den *Catalogi librorum mss. Angliae et Hiberniae* von De la Cruz, Oxon. 1637, tom. 2, ist pag. 46 unter den Handschriften des Collegium Etonense n. 70 bereits eine *Vita Gregorii M. per Joh. Levitam al. Diac. II. IV fol.* bezeichnet, welche möglicherweise mit der unserigen identisch ist.

Über die Bibliothek des Eton College und speciell über die dort befindlichen Zeichnungen von Monumenten des klassischen Alterthums handelt neuestens R. Lanciani im *Bulletino d. commiss. arch. com. di Roma* 1894 p. 164 ss.

an der Spitze der Seite geschriebenen Texte, welcher vom Tode des Papstes Gregors I. spricht; und es wird dessen Beisetzung dargestellt, welche ja nach dem sichern Zeugnisse der Geschichte im Porticus von Sanct Peter *ante secretarium* erfolgte. Die beiden Scenen auf dem unteren Theile des Bildes spielen sich innerhalb des grossen viereckigen Atriums der Basilica ab.

Hatte man, vom Platze kommend, die hohe zu der Kirche führende Treppe überschritten, so trat man in dieses an seinen vier Seiten von Säulenhallen umschlossene Atrium ein; man hatte vor sich, in der Mitte desselben, den Cantharus oder Brunnen, aus dem mächtigen Pinienapfel von Erz bestehend und mit zwei ehernen Pfauen geschmückt; im Hintergrunde aber sah man die Säulenhalle, welche vor die fünf Kircheneingänge gelegt war, und in welcher die Sarkophage einer Anzahl der älteren Päpste standen. (Man sehe die Doppeltafel).

Der Sarkophag Gregors des Grossen, mit der auf uns gekommenen metrischen Inschrift über demselben, stand in der Ecke der Säulenhalle, zur Linken des Eintretenden. Dieser historische Umstand diente auch dem Urheber unseres Bildes zur Richtschnur. Er versetzt auf der Begräbnisscene den Leichnam genau an den genannten Platz.

Man muss zugeben, dass schon die Genauigkeit in diesem einzelnen Zuge einen günstigen Eindruck bezüglich des historischen Charakters des Architekturbildes aus der Hand desselben Zeichners hervorruft. Aber auch durch andere Erwägungen ist man, wie wir sehen werden, genöthigt anzunehmen, dass er die Fassade der Peterskirche so geben wollte, wie sie in seiner Zeit wirklich aussah. Als Mitglied der Genossenschaft von Farfa konnte er leicht sehr genaue Kenntniss von der vatikanischen Basilica besitzen. Das

Kloster Farfa lag gar nicht weit von Rom. Möglicherweise aber hatte der Zeichner bei dieser Arbeit seinen Wohnort in Rom selbst, nämlich in der Niederlassung, welche die farfensischen Mönche in der Gegend der jetzigen Kirche San Luigi dei Francesi innerhalb der alten Thermen des Nero und des Alexander Severus gegründet hatten. Dort muss ein Zweig ihrer Schreiberschule thätig gewesen sein. Die Documentensammlungen des Kloster enthalten manches, was nur in Rom aufgenommen worden sein kann, und was unmittelbar aus dem päpstlichen Archive stammen muss.

Betrachten wir nun das Ganze der Kirchenfronte in der Abbildung, so springen allerdings bald starke Unvollkommenheiten des Zeichners in die Augen.

Zunächst sind offenbar die Proportionen des Baues verfehlt. Durch das Format seines Pergamentblattes verführt, hat der Zeichner eine Fronte entworfen, die im Verhältnisse zur Breite viel zu hoch ist. Das wahre Verhältniss gibt die hier S. 276 aufgenommene Abbildung der Fassade aus Carlo Fontana's Werk über die alte Peterskirche.

Von Perspektive ist ferner bei dem farfensischen Zeichner natürlich nicht die Rede. Er lässt von den Seitenportiken des Atriums nicht einmal die Ansätze erkennen. Er übergeht gänzlich die Säulen des einzig sichtbaren vorderen Porticus, spart sich auch die fünf Kirchthüren, die unter demselben wenigstens theilweise erscheinen müssten, und begnügt sich mit dem Dache der betreffenden Säulenhalle, welches er an beiden Seiten bis zu einer unverständlichen Einfassungslinie seiner Scenen reichen lässt.

Diese und andere Mängel beweisen indessen nur die Unvollkommenheit seiner Hand und beziehungsweise seine Eilfertigkeit. Sie benehmen nicht der architektonischen Skizze ihre Glaubwürdigkeit.

Auch die Begräbnissdarstellung ist nicht ohne Fehler; aber bezüglich der Einzelheiten herrscht in ihr grosse Genauigkeit. Der antike Sarkophag, in welchem der Papst ausgestreckt liegt, wurde mit auffälliger Sauberkeit und Stilrichtigkeit gezeichnet. Er erweckt ganz den Eindruck, als sollte er mit vollständiger Treue das Original, welches in Sanct Peter damals noch sichtbar war, vorführen. Auch dass der Papst mit der vollständigen Bekleidung und geschmückt mit dem Pallium im Sarkophage erscheint, entspricht durchaus dem geschichtlichen Gebrauche bei der Bestattung der Nachfolger Petri. Man weiss, dass solche kostbare Gewänder der Papstleichen sogar hin und wieder auf Räuber verlockend gewirkt haben. Der sel. Hadrian III. wurde in seinem Grabe zu Nonantula bald nach seinem Tode der reichen Bekleidung beraubt. Gegen die Überreste Gregors VII. zu Salerno wurde ein ähnlicher sakrilegischer Versuch gemacht.

Die Genauigkeit unseres unbekanntten Zeichners geht in der Abbildung des todten Papstes so weit, dass er den Haarwuchs ganz so darstellt, wie ihn Johannes Diaconus beschreibt: Man sieht die von letzterem bezeichneten Einzelheiten, den kleinen Haarbüschel auf der Stirne Gregors und den spärlichen Kreis von Haaren um den Hinterkopf (1).

Solche Beobachtungen bewirken, dass wir den Blick mit grossem Vertrauen auf die vom Zeichner dargebotene Vor-

(1) Joh. Diac., *Vita s. Gregorii papae* l. 4 c. 84. Ueber das Begräbniss Gregors finden wir weder bei diesem Schriftsteller noch sonst Einzelheiten, die sich zu einem *historischen Commentar* der Begräbnisscene auf unserem Bilde verwenden liessen. Wir wissen nur, dass die Beisetzung am 12. März des Jahres 604 (nicht 605, wie der Text des Bildes irrig mit Beda und Paulus Diaconus sagt) erfolgte, nachdem die Regierungszeit dreizehn Jahre sechs Monate und zehn

deransicht von Sanct Peter wenden, ohne zu fürchten, dass er uns ein Werk der Phantasie vorführe. Das nähere Studium des Bildes aber ist nur im Stande, das Vertrauen zu bestätigen.

2. Die Einzelheiten des Bildes im Codex von Farfa. Das älteste Mosaik der Fronte.

Unter den architektonischen Einzelheiten der im Codex dargestellten Fassade sind der Ordnung nach zu betrachten das Dach der Säulenhalle, die zwei seltsamen Pfauen auf den Ecken des Giebels, das Ornament auf der Spitze, wel-

Tage gedauert hatte (Vgl. Jaffé-Ewald, *Regesta rom. pont.* 1 p. 219; 2 p. 698. Duchesne, *Liber pont.* 1 p. CCLV, CCLXII). Die Beisetzung fand am Tage des Todes statt, also in der Sedisvacanz.

Ein *liturgischer Commentar* der Begräbnisscene hätte vor allem anzugeben, wer der mit dem Pallium bekleidete Functionirende ist, der, das Buch in der verhüllten Rechten, über die Leiche den Segen spricht. Da es der Nachfolger Gregors nicht sein kann, wird wohl an den Bischof von Ostia gedacht werden müssen. Dieser besass nach dem *Liber pont.* (ed. Duchesne 1, 202 *Marcus* n. 49) schon sehr frühe das Recht des Palliums und legte dasselbe auch dem neuen Papste bei dessen Weihe um. Im übrigen begnüge ich mich mit folgenden Angaben, da hier für liturgische Erläuterungen nicht der Platz ist. Ausser dem segnenden Bischofe erscheinen hier noch zwei andere Personen als die nächst beteiligten bei den Exequien, nämlich der hinter dem Sarge, und der hinter dem Bischofe stehende Geistliche. Beide schwingen mit der rechten Hand ein Rauchfass gegen den Todten, und der eine (wenigstens dieser sicher) hält ausserdem in der Linken einen viereckigen Gegenstand, der ein Buch, vielleicht aber auch das Weihrauchkästchen vorstellt. (Man vergleiche das Gemälde der Translation des heiligen Cyrillus in der Unterkirche von S. Clemente in Rom). Beide tragen palliumartige Streifen, wie Stolen, um den Hals und über die Brust hinab, ähnlich dem Bischofe, nur ohne die Kreuze. Der Zeichner hat diese Art von Pallium ausserdem einem dritten weiter nach rechts Stehenden verliehen, der auch das Buch oder Kästchen trägt, aber wie es scheint, das Rauchfass nicht hat. Man weiss, dass bei den päpstlichen Exequien der Absolutionsritus

ches an der Stelle des Kreuzes steht, und dann der wichtigste Theil, nämlich die umfassende einheitliche Mosaikscene, vom Lamme, das in der Höhe thront, bis herunter zu den Figuren in den dreieckigen Flächen zur Rechten und Linken.

I. Das *Dach des Porticus* erscheint mit Ziegeln gedeckt, die in schrägen Linien gelegt sind. Längliche Hohlziegel, die *imbrices*, die im Alterthume den Wasserabfluss zu erleichtern pflegten, sind nicht dazwischen dargestellt. Das Dach ist unterbrochen durch drei in die Quere vorspringende kleinere Dächer, jedes mit drei engen Fenstern in

seit alter Zeit von mehreren Cardinälen nacheinander vollzogen wurde, so wie auch bei der Weihe des Papstes mehrere Cardinäle, nämlich die Bischöfe von Ostia, Albanum und Portus, betheiligte waren. Gegenwärtig noch finden fünf *absolutiones* über die Leiche des Papstes statt. Vgl. Catalanus Jos., *Pontificale romanum... commentariis illustratum*, tom. 3, Romae 1740, p. 246 ss. 266. — In Bezug auf die Einzelheiten der liturgischen Kleidung sind auf unserem Bilde natürlich keine Aufschlüsse über das 6. und 7. Jahrhundert, sondern nur über das 11. und 12. zu suchen. Mit den Kreuzen sind die ähnlichen Kreuze auf dem obengenannten und ungefähr gleichzeitigen Gemälde zu S. Clemente zu vergleichen; s. auch de Rossi, *Bullettino di arch. crist.* 1891, p. 111.

Auf der Begräbnisscene erscheint das Volk von Rom in den Kleidungen, von denen uns auch andere Miniaturen und Fresken zeigen, dass sie um das elfte Jahrhundert in der Stadt üblich waren. Die Versammelten drücken auf lebhaft und naive Weise ihren Schmerz aus. Der Mann im Vordergrund, der fast seinen Kopf in Händen zu tragen scheint, rauft sich aus Schmerz die Barthaare, der andere neben ihm die Haupthaare.

Die andere Scene mit dem auf dem Ambon stehenden Diakon und den zwei Gruppen des Volkes bildet zusammen ein anderes Ganze. Sie stellt den legendarischen Vorgang dar, wie nach dem Tode des Papstes Gregor bei einem Auflaufe dessen Bücher verbrannt werden, und wie dann dessen Diakon Petrus auf dem Ambon von Sanct Peter, um das Volk zu beruhigen, ein feierliches Zeugniß von der Heiligkeit Gregors ablegt und versichert, dass er den Heiligen Geist in Gestalt einer Taube über dessen Schulter gesehen habe.

seinem Giebel und einem Ornamente auf dessen Spitze. Ausserdem haben die zwei äusseren Dächer zackige Ornamente an ihren Aussenseiten.

Was sind diess für Querdächer? Wahrscheinlich überdachen sie die verschiedenen Eingänge zur Kirche. Auch auf der Abbildung der Fassade aus dem beginnenden siebenzehnten Jahrhundert von Tasselli ist wenigstens in der Mitte des Säulenganges ein eigens hervortretender Durchgang mit einem Tympanum abgebildet (Tafel III-IV); allerdings liegt dieses letztere Tympanum viel tiefer als das entsprechende in unserm Codex. Unter diesem mittleren und grösser dargestellten Dache wird also der Durchgang zu den drei Thüren gewesen sein, die ins Hauptschiff führten; ebenso unter den zwei seitlichen Dächern die Durchgänge in je eines der ersten Nebenschiffe. Die Kirche hatte bekanntlich fünf Schiffe und fünf Thüren, aber nicht jedem Schiffe entsprach eine Thüre. Die mittleren Thüren lagen nahe beieinander, und so muss man annehmen, dass sie schon damals alle drei in das Hauptschiff geleiteten.

Zwei andere Hypothesen zur Erklärung der Querdächer sind noch möglich, aber sie scheinen mir weniger für sich haben. Man könnte annehmen, sie seien bloss zur Verschönerung, zur Hebung des eintönigen Eindruckes eines lang hin gestreckten Daches angebracht worden. Sodann könnte man in den zwei seitlichen Querdächern etwa bloss eine Andeutung der beiden seitlich ansetzenden Portiken finden, welche den Hof umschlossen. Allein in der letzteren Voraussetzung wäre unsere Zeichnung am bezeichneten Punkte wirklich ausserordentlich ungeschickt; in der ersteren allein aber, so begründet sie ist, sieht man Zahl und Vertheilung der Querdächer nicht so gut motivirt, wie in unserer obigen Annahme.

Auf jeden Fall darf diese Form und Eigenthümlichkeit des langen Pultdaches über dem Eingangssäulengang auch im Hinblick auf die späteren Abbildungen als historisch angenommen werden. Ich glaube auch, die besondere Bekleidung der Querdächer mit Metallplatten, wie sie durch die geringelten Linien angedeutet scheint, entspricht dem Zustande im elften Jahrhundert; ebenso die Ornamentirung der äusseren Frontlinien der Querdächer zur Rechten und Linken mit den sägeartig hervorstehenden Zacken.

Im Basilikenstile bot immer die architektonische Verbindung des Porticusdaches mit der übrigen Fassade grosse Schwierigkeiten. Die Fronte leidet in der Regel am meisten unter dem übeln Eindrücke, welchen der Mangel an aesthetischem Zusammenhange zwischen jenem von leichten Säulen getragenen Dache und der ausgedehnten Fläche über demselben hervorbringt. Es ist das erstemal, dass wir auf diesem Bilde an einem Beispiele sehen, wie man durch die eingesetzten drei Querdächer den Missstand zu heben bemüht war. Beim Fortschritte der Baukunst über den Basilikenstil hinaus zog man anderwärts, aber nicht zu Rom, den Porticus enge in die Anlage der Fassade hinein, wie es z. B. die Kirche S. Ambrogio zu Mailand zeigt (1).

II. Die *beiden Pfauen*, welche hoch auf den Ecken des Giebels der Fassade erscheinen, können noch weniger als die Form des beschriebenen Daches von dem Urheber der Zeichnung ersonnen worden sein. Wir müssen sie, trotz

(1) Vgl. Dehio und Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. Erste Lief., Stuttgart 1884, S. 115, wo übrigens aus der Basilikenzeit nur der «leise Versuch zur Abhilfe» der Disharmonie zwischen Porticus und Hochfassade, welcher zu Parenzo gemacht scheint, angeführt wird.

der Neuheit der Sache und trotz der Seltsamkeit der Idee, nicht für ein Spiel des Zeichners, sondern für Wirklichkeit halten. Wie wäre auch ein Zeichner, und ein so zuverlässiger, als den wir den unsrigen kennen gelernt haben, auf den sonderbaren Einfall gekommen, Pfauen auf jene Giebelecken zu setzen, wenn sie nicht wirklich dagewesen wären?

Wir wissen von der ehemaligen Existenz anderer Pfauen im Atrium von Sanct Peter, und die Stelle der *Mirabilia urbis Romae*, die von den letzteren redet, dürfte geeignet sein, den Leser mit der Annahme der Pfauen auf dem Giebel über dem Atrium zu versöhnen. Das Pfauenpaar aus Bronze, das heute im sogenannten Hofe der Pigna im Vatikanpalaste steht, kommt von dem Vorhofe der alten Peterskirche her. Die *Mirabilia* reden als älteste Quelle von seinem Vorhandensein im Vorhofe und dabei sagen sie, das Paar sei ursprünglich ein Schmuck des Mausoleums des Hadrian (Engelsburg) gewesen, und zwar habe es auf dem Gitterwerke, das den Bau umgab, seinen Platz gehabt. Bei dieser Gelegenheit deuten sie aber zugleich an, dass noch andere Pfauen ebendasselbst gewesen sein: *Castellum, quod fuit templum [i. e. moles] Adriani... in circuitu cancellis ereis circumseptum cum pavonibus aureis et tauro, ex quibus fuerunt duo qui sunt in cantharo paradisi*. Also wenn zwei von diesen verschiedenen vergoldeten Bronzefpauen beim Cantharus verwendet worden sind, wo sind die andern hingekommen? Ich glaube, das Bildchen von Farfa ertheilt uns hierauf die Antwort, indem es uns dieselben auf der Höhe der Kirchenfassade zeigt (1).

(1) *Mirabilia* ed. Parthey, Berolini 1869, p. 29. Vgl. de Rossi, *Inscriptiones christ. urbis Romae* 2, 1 pag. 429 über die Pfauen des Cantharus: « nunc in viridario musei vaticani una cum pinea aurea ».

Es ist bekanntlich die Autorität der *Mirabilia* in Fragen römischer Alterthümer nichts weniger als unbestritten. Die Angabe betreffs der Pfauen hat noch H. Jordan bezweifelt, allerdings nur mit Berufung auf die sonstige Unsicherheit und Unrichtigkeit von dergleichen Angaben in dem unkritischen Buche (1). Wiederholt haben jedoch Überlieferungen der *Mirabilia* eine schöne Bestätigung gefunden. Und warum sollten die Verfasser nicht aus irgend einer sichern Quelle die Herkunft der merkwürdigen Pfauen des Cantharus von Sanct Peter gekannt haben? An so auffällige Gegenstände auf einem so besuchten Platze, wie der Vorhof von Sanct Peter, konnte sich doch leicht eine sichere Tradition über ihren Ursprung anknüpfen; sie konnte beim Personal von Sanct Peter unschwer erhalten werden, zumal da der Zeitraum zwischen ihrer Aufstellung am Cantharus und der Abfassung des betreffenden Capitels der *Mirabilien* möglicherweise gar nicht so ausgedehnt ist. Die Übertragung vom Mausoleum zum Cantharus wäre nämlich *kaum schon unter Constantin* geschehen, wiewohl dieser (oder sein Sohn Constans) den Cantharus machen liess und wahrscheinlich auch schon den aus irgend einer Fontäne stammenden bronzenen Pinienapfel mit seinem bronzenen Überbaue dazu verwendete (2). Die Übertragung müsste vielmehr später geschehen sein, in frühmittelalterlicher Zeit, als das Mausoleum als Festung zu dienen begann, oder bereits diente. Von der Abfassung der *Mirabilien* aber weiss man,

Die betreffende Gruppe des Pignahofes nach einer Photographie abgebildet in Lanciani, *Ancient Rome* (1889) p. 286. Vgl. das unten im 5. Capitel n. III über die Pigna und deren Pfauen Mitzutheilende.

(1) Jordan H., *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, Bd. 2, Berlin 1871, S. 243.

(2) Vgl. de Rossi a. a. O. 430.

dass das Buch im zwölften Jahrhundert da war, dass jedoch manche früher schon vorhandene Stücke bei seiner Zusammensetzung in Verwendung kamen.

Übrigens stimmt mit der Angabe der *Mirabilia* über die Herkunft der beiden *Cantharus*pfauen ganz ausgezeichnet deren künstlerische Beschaffenheit. Sie sind Meisterwerke an Formschönheit und an Vorzüglichkeit des Bronzegusses, Werke, wie sie der klassischen Kunstperiode des hadrianischen Zeitalters durchaus eignen.

Es ist auch die Möglichkeit ihres einstmaligen Vorhandenseins an der *Moles Hadriani* neuestens dadurch bestätigt worden, dass man bei der Errichtung der Einfassungswände der Tiber auf die niedrige, schön gearbeitete Mauer stiess, welche in einer Entfernung von 15 Met. 60 Cent. von dem viereckigen Unterbau des Mausoleums, das ganze Grabmal im Geviert umgeben haben muss. Aus der Beschaffenheit der Postamente in dieser Mauer schloss man, dass sie ehemals ein bronzenes Gitterwerk getragen habe. An den vier Ecken dieser künstlerischen Einfriedigung mag also je die Figur eines Pfauen ihren Platz gefunden haben (1).

Die Pfauen werden am Mausoleum als Zierrath gewesen sein, und es ist keineswegs nöthig, an die symbolische Bedeutung zu denken, welche man dem Bilde der Pfauen auf Münzen vergötterter Kaiserinnen oder Frauen der kaiserlichen Familie gegeben sieht. Als es sich jedoch um die Verwendung jener Bronzefpaunen zum Schmucke der Petersbasilica handelte, da kann leicht der christlich-symbolische Sinn des Pfauenbildes mitgewirkt haben, um dem

(1) Die Berichte über die Ausgrabungen in den *Notizie degli scavi*, 1892, 419 (von Borsari) und im *Bullettino arch. com.* 1893, 16 und 22 (von Lanciani).

Paare, das wir auf der Fronte der Kirche finden, diesen ungewöhnlichen Ehrenplatz zu verschaffen. Der Pfau wurde in der altchristlichen Kunst auf unverkennbare Weise als Sinnbild der Unsterblichkeit gebraucht. Beim Ausgange des Alterthumes aber ist die Zeit, wo die christliche Sculptur ihn mit Vorliebe auf den Sarkophagen und sonst darstellte, wie er sich dem Cantharus oder einem andern Gefässe nähert, als Ausdruck der Seele, welche aus der Gnade Gottes unsterbliches Heil schöpfen darf (1).

Noch sicherer aber dürfte es sein, dass bei der Art der Aufstellung des Pfauenpaares auf dem Giebel, wie wir sie auf dem farfensischen Bilde sehen, ein besonderer architektonischer Gedanke obwaltete. Man wollte die klassische Form der Abschlussverzierung des Tympanums nachahmen, die sogenannten Acroterien. Der Pfauenleib erhebt sich nämlich in fast ähnlicher Weise zum Abschlusse der niederlaufenden Linien wie der Körper des bezeichneten Ornamentes, welches man in Rom damals noch an den meisten Tempeln und Palästen mit solchen Fronten sehen musste. Auch entsprachen die Pfauen in Wirklichkeit gewiss viel besser den Proportionen der Dachlinien, als diess auf der

(1) Das wichtigste Monument mit dem Pfau in offenbar symbolischer Bedeutung ist der im Lateranmuseum bewahrte Grabstein aus der Praetextataskatakombe, wo zwischen zwei Pfauen das Henkelgefäss mit dem eucharistischen Brode sich befindet. De Rossi *Bullett. arch. crist.*, 1867, 81 s. Andere Beispiele s. bei Kraus, *Realencyklopaedie der christl. Alterth.*, Art. *Pfau* von de Waal. — Die beiden grossen Pfauen, welche zu St. Agnese fuori an der Innenseite der *Fassade* gemalt waren, besaßen aber wohl nur decorative Bedeutung, während Bartolini sie ebenfalls symbolisch auffasst (*Atti di S. Agnese*, p. 122 und tav. 11). Es ist auch sehr fraglich ob sie, wie Bartolini vermuthet, Honorius I angehören; vielleicht sind sie aus einer viel späteren Zeit.

Zeichnung hervortritt. Der Zeichner hat offenbar die Pfauen grösser gemacht als sie erscheinen sollten. Er wollte sie vom Beschauer recht beachtet sehen.

Es erübrigt die Frage: Sind diese Pfauen etwa dieselben, welche den Brunnen im Vorhofe geschmückt haben? Ist die Annahme unmöglich, dass die nämlichen Figuren zuerst oben standen und dann später hinabsteigen mussten? Unmöglich scheint die Annahme grade nicht, aber unwahrscheinlich doch. Der Mirabilientext, welcher zuerst die Brunnenpfauen erwähnt, ist nicht jünger als das zwölfte Jahrhundert; unser Bild ist aus dem elften; somit findet sich, absolut genommen, zwar ein Zwischenraum zum Hinabsteigen der Pfauen aus der Höhe in die Tiefe. Indessen, abgesehen davon, dass die redseligen Mirabilien diese interessante Vorgeschichte der Pfauen nicht erwähnen, wissen wir von keiner Restauration in dieser Zwischenzeit, die zu der gedachten Wanderung Veranlassung gegeben hätte; dagegen wissen wir aus dem dreizehnten Jahrhundert von zwei grösseren Erneuerungsarbeiten an der Fassade, in Folge deren die Figuren möglicherweise auf ihren Platz haben verzichten müssen, — um für immer zu verschwinden. Wo zum ersten male wieder ein Bild der Fassade auftaucht, (es ist am Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts dasjenige von Tasselli) da sind die Pfauen nicht mehr zu sehen, sie waren wohl schon seit langem fortgekommen; keine Notiz macht in der Zwischendauer von ihnen Meldung.

III. Auf die Spitze des Giebels setzt der Zeichner ein *grosses blattförmiges Ornament*, während das zuletzt angeführte Tasselli'sche Bild daselbst ein Kreuz zeigt. Man darf in bezug auf diese Verschiedenheit kühn dem Zeichner bestimmen, was die Zeit des elften Jahrhunderts betrifft. Aller

Annahme nach befand sich bis zu dieser Zeit kein Kreuz auf der Höhe der Vorderseite von Sanct Peter, sondern eine andere Abschlussverzierung.

Das Kreuz scheint überhaupt in Rom und in seiner Umgebung erst nach jener Epoche auf die Giebelhöhe der Kirchen gekommen zu sein. Die Lateranbasilica besass, wenn wir uns an die Zeichnung Giotto's halten wollen, noch im dreizehnten Jahrhundert kein Kreuz an dieser Stelle. Ich könnte eine Anzahl noch bestehender Kirchen aus der Zeit um das zwölfte oder dreizehnte Jahrhundert anführen, die alle jenes Kreuzes entbehren, zum Beispiele Kirchen in Spoleto, Narni, Orvieto, Toscanella und Ferentino. Aber auch die ältesten Abbildungen römischer Basiliken, die wir auf dem bekannten Sarkophag des Lateranmuseums und auf der Thüre von Santa Sabina besitzen, weisen das Kreuz auf der Spitze des Giebels nicht auf. Eines der ältesten Giebelkreuze, die zu Rom erhalten sind, ist dasjenige, welches sich noch jetzt auf der Kirche Sant'Alessio befindet; es zeigt bereits die sogenannte « kosmatische » Decoration und geht nicht vor das zwölfte Jahrhundert zurück (1).

Zu Tasselli's Zeit, das heisst in den letzten Jahren des Bestandes der alten Fassade, war die Peterskirche allerdings mit dem Kreuze auf dem Giebel versehen. Das Kreuz, aus Marmor angefertigt, wurde, als es herabgenommen war, in die Unterkirche des neuen Sanct Peter gebracht, wo man es jetzt noch sehen kann. Dionigi hat es in seinem Werke

(1) Giotto's Bild der Lateranbasilica bei Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen-âge*, pl. IX. — Sarkophag des Lateranmuseums n. 174 s. Ficker Joh., *Die altchristl. Bildwerke des Laterans* (1890) S. 117 ff. — Thüre von Santa Sabina, bei Garrucci, *Arte crist.* Tav. 500 n. 6; vgl. Grisar, *Kreuz und Kreuzigung auf der Thüre von Santa Sabina* (in *Römische Quartalschrift*, 1894, 1 ss.) p. 21.

über die « vatikanischen Krypten » abgebildet und beschrieben. Er weist mit Recht die Meinung des Torrigio ab, dass das Kreuz aus der konstantinischen Zeit und den ersten Anfängen der Basilica herrühre. Schon wegen seiner Form, insbesondere wegen der Kreisscheiben auf den ausgeschnittenen Enden, ist es in das hohe Mittelalter zu versetzen. Dazu kommt noch, dass seine Basis durch einen Grabcippus mit der griechischen Inschrift auf eine Flavia Agrippina gebildet wurde. Ein solches Postament ist wenigstens für die konstantinische Epoche kaum denkbar, da man weiss, wie sehr damals noch, gemäss den Ueberlieferungen der klassischen Zeit, die Grabmonumente zu Rom geschont wurden. Erst viel später wird die bauliche Verwerthung von diesen heidnischen Grabsteinen eine ohne Scheu getriebene allgemeine Sitte (1).

Es ist zu vermuthen, dass das Marmorkreuz zur Zeit der grossen Erneuerung der Fassade unter Gregor IX, und nicht früher, hergestellt und auf die Spitze des Giebels gesetzt wurde. Das Fehlen desselben auf der farfensischen Zeichnung, weitentfernt gegen ihren historischen Charakter zu zeugen, gereicht dem letzteren zu einer thatsächlichen Bekräftigung.

(1) Dionysius Ph. L., *Sacrarum vatic. basilicae cryptarum monumenta*, ed. 2 (1828) tav. 1 n. 2. Die Abbildung ist leider ungenau, wie die meisten, welche Dionigi gibt. Am Kreuze ist nur noch eine von den drei Kreisscheiben übrig; aber man erkennt die mit Blei ausgegossenen Höhlungen, in denen die andern sassen. — Dionigi p. 2 gegen Torrigio Fr. M., *Le sacre grotte vaticane* (ed. 3., 1675) p. 67, welcher in seiner Unkenntniss des römischen Mittelalters meint, das Kreuz sei *fatta alla greca ed antichissima*. — Über den Cippus Agrippina's s. Grimaldi bei Dionigi ib.

IV. Wenden wir uns zu dem *Mosaik* auf dem ältesten Bilde der Fassade.

Dass die dargestellte Scene, welche die ganze Fläche um die drei Fenster des Hochbaues bedeckt, kein einfaches Gemälde, sondern ein Mosaikwerk ist, wird vor allem durch die unten anzuführenden Notizen verbürgt, die seit ältester Zeit von einem solchen Mosaikbilde auf der Fronte von Sanct Peter reden, freilich ohne den Gegenstand desselben näher zu beschreiben.

Wir sehen nun auf der farfensischen Abbildung zunächst in der Höhe das göttliche Lamm. Es ist in einen doppelten Kreis eingeschlossen. Ausserdem trägt es den Nimbus um das Haupt. Im Nimbus ist nicht bloss ein Kreuz durch doppelte Linien angedeutet, sondern drei andere einfache Linien scheinen auf das gleichzeitige Vorhandensein eines X schliessen zu lassen; also vielleicht eine Gattung des Monogrammes Christi.

Unter dem Lamme erscheinen in Einer Reihe die Symbole der vier Evangelisten in der gewöhnlichen Form der geflügelten Thiere und des geflügelten Menschen. Sie halten Bücher, deren vordere Deckel allein sichtbar sind, und die desshalb die Form einfacher Tafeln haben. Keines der Symbole hat den Nimbus; denn was man bei dem geflügelten Menschen um das Haupt sieht, ist die Andeutung des Haares. Die Reihenfolge ist von links nach rechts: Lucas (Rind), Matthäus (Mensch), Marcus (Löwe), Johannes (Adler). — Tiefer unten zwischen den Fenstern und auf den seitlichen dreieckigen Flächen sind die Ältesten der Apokalypse gruppirt, je vier zusammen, in der biblischen Gesamtzahl von vierundzwanzig. Sie tragen Kronen auf den Häuptern (nach Apok. 4, 4) und heben mit beiden Händen eine Schale gegen

das Lamm empor, indem sie die Hände mit dem Saume ihres Palliums bedeckt halten.

Das Ganze stellt offenbar die Scene dar, welche im fünften Capitel der Apokalypse beschrieben wird (v. 6): *Et vidi... agnum stantem tanquam occisum.... Quattuor animalia et vigintiquattuor seniores ceciderunt coram agno habentes singuli citharas et phialas aureas plenas odoremorum, quae sunt orationes sanctorum. Citharae* hat der Zeichner den Ältesten nicht zugetheilt. Ihre *phialae*, deren Darbringung feierlich hervortritt, waren recht wohl am Platze, um über dem Eingange zum Hause des Gebetes und zum ersten Heiligthume der römischen Kirche die *orationes sanctorum* darzustellen. Ueberhaupt erhellt die Zweckmässigkeit der ganzen Composition grade an diesem Orte, wo die Gläubigen an die Würde des im Innern der Kirche zu verehrenden Gotteslammes zu mahnen waren.

V. Bisher haben wir das farfenser Bild einfach betrachtet, wie es vorliegt. Es fragt sich aber nunmehr: Wie ist es einzureihen in die, freilich sehr dürftigen, Kenntnisse, die wir von der Fronte der Peterskirche aus der Zeit vor dem elften Jahrhundert haben?

Und sodann: In welchem Verhältnisse steht das, was es uns zeigt, zu dem Zustande, im welchem die Fronte seit ihrer Umänderung im dreizehnten Jahrhundert unter Gregor IX. bis auf die Tage ihres Abbruches sich befand?

Auf beide Fragen glaube ich Antworten ertheilen zu können, welche über die Geschichte des ehrwürdigen Baues etwas mehr Licht verbreiten, als uns bisher vergönnt war.

Was wir aus der Zeit vor dem elften Jahrhundert über die Fassade wissen, bezieht sich ausschliesslich auf *die ältere Geschichte des Mosaikbildes* derselben. Eine im siebenten

Jahrhundert, vor dem Pontificate Sergius I. (687-701), zu Rom entstandene Sammlung von Inschriften der vatikanischen Basilica enthält einen Text, welcher nach dem Nachweise de Rossi's sich auf den Ursprung des Mosaikbildes bezieht (1). Der Text sagt, dass der Expraefect und Consul ordinarius Marinius nebst seiner Gemahlin Anastasia auf Veranlassung des Papstes Leo (des ersten) und in Folge eines Gelübdes eine Stiftung für die Fassade gemacht habe. Die Inschrift befand sich laut der Angabe des Sammlers *in fronte foras in ecclesia sancti Petri, ubi quattuor animalia circa Christum sunt picta*. Sie gehörte also zu dem Frontgemälde, zu der Mosaikdarstellung Christi und der symbolischen Figuren der Evangelisten. Ihr Wortlaut ist nach der von de Rossi vorgenommenen Verbesserung:

MARINIANVS VIR $\overline{\text{INL}}$. EX $\overline{\text{PF}}$ *praet.* ET $\overline{\text{CONS}}$. $\overline{\text{ORD}}$.
 CVM ANASTASIA $\overline{\text{INL}}$. $\overline{\text{FEm. eius}}$ DEBITA VOTA
 BEATISSIMO PETRO APOSTOLO PERSOLVIT
 QVae PRECIBVS PAPAe LEONIS MEI
 proVOCATA SVNT ATQ. PERFECTA

Mit dieser Inschrift ist die Angabe des Papstbuches in Verbindung zu bringen, dass Leo I. an oder in der Peterbasilica Erneuerungsarbeiten vornehmen liess.: *Hic renovavit basilicam beati Petri* (2). Diese Arbeiten bezogen sich also, zum Theil wenigstens, auch auf die Fassade und deren Mosaikgemälde. Wahrscheinlich erhielt diese damals zuerst

(1) De Rossi, *Inscriptiones christ. urbis Romae* 2, 1 p. 55 n. 10. Vgl. Duchesne, *Liber pontificalis* 1 p. CXXVII not. 4.

(2) *Liber pont.* 1, 239, *Leo I* n. 66.

ein Musivbild (1). Es ist ja bekannt, dass der unter Constantin und Constanz eifertig vollendete Bau erst nach und nach jene Ausschmückungen erhielt, wie sie sonst wohl gleich zu Anfang in den Basiliken angebracht zu werden pflegten. Marinianus, welcher den Mosaikschmuck ganz oder theilweise bestritt, war Consul ordinarius im Jahre 423. Im Jahre 448, als Leo I. seinen Pontificat schon begonnen hatte, befand er sich noch am Leben (2).

Die Widmungsinschrift des Marinianus muss aber zu Anfang des neunten Jahrhunderts schon nicht mehr vorhanden gewesen sein. Denn damals wurden durch den Urheber der von de Rossi als Sylloge Laureshamensis I. bezeichneten Sammlung mit grosser Genauigkeit die Inschriften des Atriums und der Fassade von Sanct Peter copirt und zusammengetragen, aber obiger Text befindet sich nicht darunter. Damals hatte das Mosaikbild selbst auch schon gelitten; es hatte Erneuerung erhalten müssen und vielleicht bereits kleine Änderungen erfahren.

Das Papstbuch sagt nämlich von Sergius I. am Ende des siebenten Jahrhunderts: *Hic musibum, quod ex parte in fronte atrii eiusdem basilicae fuerat dirutum, innovavit* (3).

(1) Sehr bemerkenswerth ist, dass auf dem gleichzeitigen Bogen der Kaiserin Placidia in der römischen Basilica des heiligen Paulus sich dieselbe Darstellung findet, wie auf der ältesten Fassade von Sanct Peter: die Evangelistensymbole in der Höhe, die Ältesten unten zur Rechten und Linken, in der Mitte das Brustbild des Heilandes. Die Worte *pontificis studio Leonis* auf der Inschrift des Mosaiks von Sanct Paul sind zu vergleichen mit denjenigen der Fassade von Sanct Peter in der oben mitgetheilten Inschrift des Marinianus: *precibus papae Leonis mei*; Leo I ist hier wie dort verewigt. Die Evangelisten in jener symbolischen Darstellung, wie auch die Senioren der Apokalypse, sind ein gewöhnliches Element der älteren Mosaiken zu Rom.

(2) *Corp. inscr. lat.* 6 n. 1761.

(3) *Liber pont.* 1, 375 n. 163. Vgl. p. 379 n. 34.

Mit dieser Arbeit für die Fronte des vatikanischen Basilica ging bei Sergius Hand in Hand diejenige für die Fronte der Pauluskirche; an der letzteren ersetzte der Papst das « uralte Bild der Apostel » Petrus und Paulus durch ein anderes (Mosaik-) Gemälde (1).

Darnach wird bis auf Gregor IX. nur noch einmal unter Innocenz III. (1198-1216) von einer Restauration des Frontmosaiks von Sanct Peter gemeldet. Denn die früher öfter angeführte Stelle des Papstbuches über Arbeiten Gregors IV. (827-844) bezieht sich nach Duchesne's richtiger Bemerkung nicht auf den Mosaikschmuck der Fronte der Basilica, sondern auf den der Fronte des Vorhofes gegen den Platz hin (*in fronte paradisi* etc.) Unter Innocenz III. fand an der Basilikenfronte ebenfalls nur eine Ausbesserung statt, nicht eine so gründliche Neuarbeit, wie sie ebendamals für das Mosaik der Apsis im Innern geschah (2).

Man hat also laut dieser Nachrichten ziemliche Sicherheit, dass das Musivbild der Fronte durch alle Jahrhunderte bis auf Gregor IX. im wesentlichen so geblieben, wie es unter Leo I. hergestellt wurde. Das nehmen auch de Rossi und Duchesne an, ja sie dehnen sogar die Existenz der wesentlichen Bestandtheile des Musives über Gregor IX. hinaus aus bis in die Zeit der Zerstörung der alten Basilicafronte; wir werden unten sehen, mit welchem Rechte.

(1) Von Sanct Paul: «Hic imaginem apostolorum vetustissimam, quae erat super fores eiusdem basilicae, mutavit». *Liber pont.* ib.

(2) Über Gregor IV s. *Liber pont.* 2, 80 n. 475. Ich ziehe die Angabe von Duchesne (*ib.*) derjenigen von de Rossi (*Inscr. christ. urbis Romae* 2, 1 p. 420) vor. — Für Innocenz III s. die Stelle aus seinen *Gesta*, welche Mai, *Spicileg. rom.* 6, 302 zu dem von Baluze und von Muratori herausgegebenen Texte hinzugefügt hat: «absidam eiusdem basilicae (s. Petri) fecit decorari musivo, et *in fronte ipsius basilicae* fecit restaurari musivum». Cf. de Rossi, *Mosaici* fasc. 19-20.

Die Zeichnung von Farfa nun besitzt darin ihren eigenthümlichen Werth, dass sie uns das ursprüngliche Mosaik thatsächlich so vorführt, wie es sich bis ins elfte Jahrhundert erhalten hatte. *Es ist das Mosaik Leo's I., aber mit einer merkwürdigen und historisch sehr bedeutsamen Zuthat Sergius I.* Wenn das leoninische Mosaik *quattuor animalia circa Christum* zeigte, so haben wir auf dem farfensischen Bilde eben diese *quattuor animalia*, aber an die Stelle der Figur Christi, oder vielmehr an einen etwas höheren Platz, ist das Agnus Dei getreten. Ich glaube, das Agnus Dei ist von Sergius I. Sergius befand sich bekanntlich in starkem Conflict mit der orientalischen Kirche in Folge des sogenannten trullanischen Concils vom Jahre 692, wo die Griechen manche disciplinäre Canones aufgestellt hatten, denen das Oberhaupt der Kirche die Zustimmung verweigern musste. Einer dieser Canones hatte die symbolische Darstellung des Heilandes unter der Form des Lammes verboten. Die Griechen waren damit in unerträglichen Gegensatz zum christlichen Alterthume getreten, welches ja zumal in Rom so viele Monumente der Kunst mit den Bildern des göttlichen Lammes geschmückt hatte (1). Von Papst Sergius rührt denn auch laut dem Papstbuche die Verordnung, dass in der Liturgie « während der Brechung des Leibes Christi die Worte *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*, vom Clerus und vom Volke gesungen werden sollten », eine Einführung, die man nicht ohne Grund mit dem obigen trullanischen Canon in Verbindung gebracht hat. Der Papst wollte dadurch während der heiligen Feier lauten Protest erheben gegen den orientalischen Angriff auf das beliebte Sinnbild.

(1) Concil. trullanum c. 82. *Liber pont.* 1, 376 n. 163. Auf dem ältesten der römischen Apsismosaiken, demjenigen von S. Pudenc-

Was liegt nun näher als die Annahme, dass er bei den bedeutenden Restauration, die er an dem « theilweise zerstörten » Musive der Fassade von Sanct Peter vorzunehmen hatte, ebenfalls an die Vertheidigung und Verherrlichung des angegriffenen Sinnbildes dachte und aus diesem Grunde statt des möglicherweise untergegangenen Salvators das göttliche Lamm an jenen feierlichen Platz in der Höhe setzen wollte, der die Blicke all der tausend einheimischen und fremden Besucher der Peterskirche vor allem fesselte? Man darf in der That diese verherrlichte Lammfigur, von der uns der Zeichner von Farfa allein Kunde gibt, als ein Denkmal jener gewaltigen Gährungen in Rom zur Zeit des Papstes Sergius betrachten. Der byzantinische Kaiser Justinian II. bot alles auf, selbst Deportationsbefehle gegen den Papst, um ihn zur Zustimmung gegen das Trullanum zu bewegen; und nur die kirchentreuen Milizen Ravenna's, der Pentapolis und der Nachbarschaft, welche in Rom einrückten, schützten dem Kirchenhaupte Freiheit und Leben. Der griechische Canon gegen den Agnusdeicultus war aber lediglich ein Vorläufer des viel bedeutenderen Sturmes, der sich seitens

ziana, stand das Lamm Gottes auf einem Felsen unter der jetzt noch erhaltenen Scene. Garrucci, *Arte christ.* tav. 208 nach den alten Abbildungen; vgl. de Rossi, *Mosaici* fasc. 13-14 und *Bullett. arch. crist.* 1867, 59. — In dem Oratorium des h. Johannes Evang. im Baptisterium des Laterans erscheint das Lamm mit Kreuznimbus auf dem Mosaikschmucke aus der Zeit des Papstes Hilarus (461-468), und ebenso dargestellt befand es sich einst in dem gegenüberliegenden und gleichzeitigen Oratorium des h. Johannes Baptista. Garrucci tav. 238, 239. De Rossi, *Mosaici* fasc. 17-18. — Auf dem Mosaik Papst Felix III (526-530) zu S. Cosmas und Damian erscheint das Lamm gar zweimal, das einmal unter der Scene, auf dem Felsen stehend, das anderemal über derselben auf dem Altare vor dem Kreuze liegend. Garrucci tav. 253. De Rossi *Mosaici* fasc. 5.

des kaiserlichen Orientes bald gegen die Bilderverehrung überhaupt erheben sollte.

Das Agnus Dei auf der Petersfronte erscheint wie der erste Schild, den der muthige Papst Sergius erhebt, um den Anprall aufzuhalten.

Ehe wir nun die zweite Frage beantworten, nämlich diejenige in betreff des Verhältnisses der farfensischen Abbildung zu der Fassade und dem Mosaik des sechszehnten Jahrhunderts, müssen wir von der hauptsächlichen Abbildung aus dieser letzten Zeit handeln.

3. Die Abbildung von Domenico Tasselli in Grimaldi's Album; ihre Zuverlässigkeit, ihre Descendenten.

I. Zwischen der Abbildung der Fronte von Sanct Peter im farfensischen Codex und der nächsten Abbildung derselben, die wir antreffen, liegt ein sehr grosser zeitlicher Zwischenraum. Möglicherweise werden aus der Zwischenzeit früher oder später noch einschlägige Skizzen bekannt werden. Die nächste Abbildung, welche bisher gefunden werden konnte, gehört erst dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts an, das heist der Zeit unmittelbar vor dem Abbruche der Fassade. Es ist diejenige, deren Original ich zum erstenmale aus einem Codex des Archivs von Sanct Peter auf der beigegebenen Doppeltafel in Phototypie veröffentlichen kann.

Auf dem Bilde selbst findet man die Unterschrift des Zeichners: Dominicus Tassellius de Lugo. Ein Tasselli aus der Stadt Lugo in der Emilia ist sonst unbekannt. Sein Name kommt aber in dem nämlichen Codex noch einmal unter einem andern Bilde vor.

Der angeführte Codex, den man im Archiv von Sanct Peter das *Album* nennt, besteht aus einer Anzahl von theils in Farben theils mit blosser Stifte ausgeführten Zeichnungen, die sich alle auf die alte Peterskirche beziehen. Sie waren früher in diesem Archive nur lose vorhanden und wurden im Jahre 1841 durch den Archivisten und Canonicus Alberto Conte Barbolani mit dem Einbände beschenkt. In der betreffenden Widmung nennt Barbolani den Band oder Atlas: *veteris vaticanae basilicae diagrammatum foliis num. 41 per Jacobum Grimaldium... collectorum volumen*. Im einzelnen kann der Inhalt des kostbaren *Albums* an dieser Stelle nicht beschrieben werden. Dank der Erlaubniss seitens des Capitels von Sanct Peter und der freundlichen Unterstützung durch den jetzigen Archivar Canonicus Mons. Pietro Wenzel konnte ich mit aller Musse das Album studiren, auch Copien und Photographien seines Inhaltes anfertigen lassen. Ich werde dieselben nach und nach veröffentlichen. Bisher ist dieser Codex den in das Archiv zugelassenen Forschern entgangen, und selbst Eugène Müntz führt ihn in seinen vielen, auch aus diesem Archive bereicherten Notizen über römische Kunstdenkmäler, soviel ich weiss, niemals an. Ich glaube in ihm den *liber picturarum* zu erkennen, welchen Grimaldi citirt (1).

II. Auf manche Bilder des Albums, und darunter auch auf dasjenige unserer Fassade, sind handschriftliche Be-

(1) «Prout clarius in libro picturarum in dicto archivo basilicae apparet», sagt Grimaldi im Cod. barberin. XXXIV, 49 fol. 55; bei Müntz, *Recherches sur... J. Grimaldi* p. 257. Es handelt sich da um die alten Bilder an der Front der unmittelbar vor dem Eingange zu S. Peter gelegenen Porticushalle, von denen allerdings noch einige im *Album* anzutreffen sind.

merkungen aufgeschrieben. Dieselben können nur aus der Feder des berühmten Giacomo Grimaldi herrühren. Ein Vergleich mit den zahlreichen autographischen Handschriften, welche Grimaldi hinterlassen hat, insbesondere zur Geschichte und Beschreibung der Peterskirche, lässt keinen Zweifel daran aufkommen. Der unten (Taf. III-IV) veröffentlichte Lichtdruck besitzt also, ausserdem dass er die Fassade vor dem Abbruche zeigt, noch einen kleinen Werth mehr. Er bringt auch die Schriftzüge jenes fleissigen Archivars von Sanct Peter, welcher die erste Autorität für unsere Kenntniss vom Zustande der alten Basilica bildet; er erleichtert so die Unterscheidung, was unter seinen in den Bibliotheken zerstreuten Schriften von eigener Hand herrührt, und was bloss Copie ist. Dieser Vözug kann bei den beregten Bildern einigermassen eine Entschädigung geben für die von ihnen erlittene Verunstaltung durch die Tinte.

Die mit solchen Aufschriften versehenen Bilder nun, und auch andere im Album befindliche, müssen unter der Anleitung Grimaldi's und zum behufe seiner schriftstellerischen Arbeiten angefertigt worden sein. Das allein genügt, um ihre Glaubwürdigkeit ausser Zweifel zu stellen. Sie sind sämmtlich, gleich dem Bilde unserer Fassade, eher zu nüchtern und dürftig, als dass sie irgendwie eine Eingebung der Phantasie verriethen.

III. Die Bilder des Albums liefern nach meiner Meinung auch die Grundlage, auf welcher alle andere Abbildungen vom alten Sanct Peter, die man aus Büchern kennt, beruhen. Wer den bisher veröffentlichten Darstellungen dieser Kirche einige Aufmerksamkeit geschenkt hat, wird denn auch sogleich gesehen haben, dass ihm unsere Doppeltafel einen Bekannten vorführt, einen Entwurf, der, wenig-

stens was die Anlage im Ganzen betrifft, schon in gedruckten Werken vorhanden ist. Ich habe die Vergleichung mit den hier in Betracht kommenden Werken vorgenommen, nämlich, um die chronologisch nach rückwärts gehende Reihenfolge einzuhalten, mit Letarouilly, Bonanni, Fontana, Ciampini, Costaguti und mit der Handschrift von Grimaldi. Die Quelle aller Bilder ist das unserige von Tasselli. Das wiederholt zunächst ziemlich ungeschickt der Archivar Grimaldi selbst; das gibt der Zeichner Ferrabosco bei Costaguti besser wieder; zu diesem kehrt Ciampini, wie er selber andeutet, zurück, jedoch um eine Zeichnung zu liefern, die in der Ausführung unter aller Kritik ist; das ist der Typus, welchen Fontana und Bonanni mit gutem Gefühle verbessern und welchen Letarouilly in seiner Weise fein ergänzt und idealisirt. Unter den andern neueren Autoren weise ich nur auf Dehio und Bezold hin. In ihrem grossen Werke über « Die kirchliche Baukunst des Abendlandes » geben sie eine kleine Abbildung der Fassade, welche ihre Herkunft aus der gemeinsamen Quelle wiederum nicht verleugnet und insbesondere mit dem Bilde von Fontana in Verwandtschaft steht. Dieses Bild erscheint unten S. 276 im Texte, um die dort gegebenen Auseinandersetzungen bequemer zu veranschaulichen (1).

In Bezug auf die Abbildungen des *Innern* der alten Basilica hat bereits Paul Durrieu ganz richtig betont, dass sie ungeachtet aller Verschiedenheiten untereinander doch sämtlich auf Eine Darstellung zurückgehen. Er hat diese

(1) Für die Titel der hier angeführten Werke und die Nummern der betreffenden Tafeln s. oben S. 339 Note 3 ff. Dazu Dehio und Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 1. Lief. Taf. 21, Fig. 1, Text S. 115.

Darstellung in der Tafel gefunden, welche Martino Ferrabosco für das Werk von Costaguti angefertigt hat. Allein es dürfte bei einer Vergleichung mit der betreffenden Innenansicht im Album klar werden, dass auch hier das Album die Quelle bildet. Aus ihm muss Ferrabosco seinen Entwurf entnommen haben, und zum Album kehrte auch Ciampini für die Innenansicht zurück (1).

Zu den Descendenten des Bildes von Tasselli gehört aber auch das kleine Gemälde in der Unterkirche von Sanct Peter, welches die Fronte der alten Basilica darstellt und laut seiner Unterschrift unter Paul V. gemalt wurde. Es deckt sich nicht bloss in der Anlage, sondern auch in den Einzelheiten mit der Tasselli'schen Zeichnung. Manches gibt es aber entschieden schlechter wieder als dieser Zeichner, während es in einigen Punkten hinwieder Verbesserungen bringt. Diese sollen weiter unten notirt werden. Hier sei nur bemerkt, dass derartige Verbesserungen damals, wo die abgerissene Fassade noch in Aller Erinnerung war, leicht zu machen waren; es ist sogar auch möglich, dass der Urheber des Gemäldes noch aus dem Augenschein, das heisst während des Bestandes der Fassade, die Arbeit Tasselli's berichtigte. Ausser dem Gemälde, welches die Fassade dar-

(1) Paul Durrieu, *Une vue intérieure de l'ancien Saint-Pierre de Rome au milieu du XV^e siècle peinte par Jean Fouquet*, in den *Mélanges G. B. De Rossi* der Ecole française de Rome (t. XII, 1892) p. 221-235. Die von Durrieu nachgewiesene kleine Abbildung ist die älteste bekannte des Innern von Sanct Peter und gehört in die Zeit Eugen IV, wahrscheinlich in die Jahre 1444-1447. — Ciampini sagt über die Innenansicht, welche er selbst. tav. 8 pag. 31 gibt, sie sei genommen « ex quodam codice in archivo eiusdem basilicae (s. Petri) extante ». Das muss dieselbe Sammlung sein, aus welcher er auch seine Abbildung der Fronte, tab. 9 entlehnt hat; die letztere stammt aber direct aus dem Album, wie aus einigen Einzelheiten zu schliessen ist.

stellt, gibt es in der Unterkirche von Sanct Peter noch eine Anzahl kleiner Gemälde mit den Skizzen anderer Theile oder Monumente der alten Peterskirche. Sie alle zeigen mit den Bildern des Albums die grösste Verwandtschaft. Zur Beaufsichtigung ihrer Wahl und Ausführung war der Canonicus der Basilica Alessandro Cesi bestimmt worden (1).

Eine flüchtige Zeichnung der Fassade von Antonio Dosio, welche Stevenson anführt, enthält laut mündlicher Mittheilung, die ich von letzterem empfangen, keine selbstständigen Einzelheiten zur Kenntniss der Fassade und ihres Mosaikbildes. Sie wird in den Ufficii zu Florenz aufbewahrt (2). Die gleichfalls von Stevenson publicirten Ansichten der Basilica auf den Fresken des grossen vatikanischen Bibliotheksaales zeigen die eigentliche Fronte von Sanct Peter nicht (3). Dieselbe erscheint leider auch nicht auf zwei andern Fresken im vatikanischen Palast mit Ansichten der Kirche aus dem 16. Jahrhundert (4). Mehr ist zu gewinnen aus Raffaels Gemälde *Incendio del Borgo* in den vatikanischen Stanzen.

(1) Mignanti, *La basilica vat.* 2, 53. Der Text der Inschrift unter dem Fassadenbilde steht bei Forcella, *Iscrizioni delle chiese ecc. di Roma* 6, 527 n. 1652, der aber zu zuversichtlich die Ausführung in das Jahr 1606 setzt. Vgl. Torrigio, *Sacre grotte* 153 s.

(2) Stevenson E., *Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della biblioteca vaticana* (in der Publication *Al sommo pont. Leone XIII omaggio giubilare della bibl. vat.*, Roma, Propaganda 1888) p. 16 not. 2; p. 13 not. 2.

(3) Ibid. tav. 1-3. Nur auf tav. 1 sieht man die Spitze der Fassade mit Rundfenster und Giebelkreuz über das Atrium hervorragen.

(4) Das eine Gemälde, in der Sala reale, von Vasari, stellt Gregors XI Rückkehr aus Avignon nach Rom dar, das andre im dritten Stockwerke der Logen über dem Cortile di San Damaso aus der Zeit Gregors XIII zeigt des letzteren Arbeiten für Sanct Peter. Cf. Barbier de Montault, *Oeuvres complètes*, T. 2 Rome, Le Vatican (Poitiers 1889) p. 6 n. 5; p. 75 n. 9.

IV. Der *Kunstwerth* dieser Arbeiten von Tasselli, insbesondere auch der Zeichnung unserer Fassade, ist in der That kein besonders grosser. Man muss sagen, die ehrwürdige alte Peterkirche würde etwas besseres verdient haben. Es handelte sich bei Grimaldi und Tasselli um die Verewigung jener Theile des alten Domes, deren Abbruch damals bevorstand. Wenn also doch Tasselli, wo nicht ein geschickter Maler, doch wenigstens etwas mehr Archaeologe gewesen wäre! Er würde es dann nicht unterlassen haben, wie er es leider that, der Folgezeit gewisse historische Einzelheiten auf seinem Bilde zu überliefern, zum Beispiel bezüglich des Mosaikwerkes oder der Pigna oder der im Porticus befindlichen Sarkophage. Ausserdem hat er mit so vielen Zeichnern seiner Periode den Fehler gemein, dass er seinen modernen Stil in die Formen der mittelalterlichen Figuren und Architekturbestandtheile hineinträgt; es war ihm nicht gegeben, dieselben mit dem ihnen eigenen Charakter auf das Papier zu bringen. Seinem Bilde gebricht dadurch der tiefe und gemüthvolle Eindruck, welchen ohne Zweifel die ehrwürdige Fassade auf jeden denkenden Beschauer ausüben musste; das Bild darf nur als eine historische Ueberlieferung der Umriss des grossartigen Urbildes gewerthet werden.

In Folgendem gebe ich zunächst die Texte, welche Grimaldi auf das Bild geschrieben hat. Darnach müssen wir uns hauptsächlich bei dem Mosaik des Bildes aufhalten, welchem ja auch ein grosser Theil der nachstehenden Texte gewidmet ist und welches uns auch gelegentlich des farben-sischen Bildes am meisten beschäftigt hat.

V. Zur linken des Beschauers steht bei der ersten Thüre: *Ostium ducens in atrium archipresbyteratus*; vor der folgenden Treppe: *Oratorium Archiconfraternitatis ss. Corporis Christi*

factum sub Gregorio XIII; weiter Capella (?) Julii papae und domus altaristae; in der Mitte des Vorhofes Pineae aenea; an der Treppe rechts Parvum ostium ducens in auditorium rotae; und auf dem Gebäude: Palatium Innocentii VIII (1).

Auf der Fronte der Kirche steht die metrische Inschrift, welche Grimaldi in dem nachfolgenden Texte wiederholt; sie sollte indessen rechts nicht über die Hauptfläche der Fronte hinausgehen. Die Worte *Hierusalem, Betleem* und *Gregorius Papa IX*, sind ebenso, wie schon die Schreibweise zeigt, eine Wiederholung der damals noch vorhandenen Inschriften.

Den freien Raum oben links füllt folgender erklärender Text Grimaldi's, welcher fast wörtlich in anderweitigen Aufschreibungen von ihm über die Peterskirche wiederkehrt (2):

Facies anterior veteris basilicae s. Petri a Gregorio nono, pontifice maximo, cuius ante pontificatum archipresbyter fuit, opere musivo exornata, habet has imagines: Salvator noster Iesus Christus, sedens in throno maiestatis suae, pollice cum annulari coniuncto benedicens; a dextris eius beatissima Deipara Virgo; a sinistris s. Petrus; ad pedes Salvatoris imago Gregorii noni genuflexi in habitu papali cum planeta et pallio, offerens super pulvinar ad pedes Salvatoris aureum numisma; quatuor Evangelistae in figuras (sic) leonis, angeli, aquilae

(1) Diese Aufschriften sind im Original zum Theile durch Flecken so verdunkelt, dass sie nur mit Hilfe von Ciampini's Angaben (p. 37) gelesen werden konnten. Statt *Capella Julii papae* steht bei Ciampini *Gymnasium cappellae Juliae*.

(2) Man vergleiche den Passus aus seinen handschriftlichen *Instrumenta* etc. Bibl. barberiniana XXXIV, 49 fol. 54 s. und Bibl. corsiniana n. 276 fol. 119 v°, welchen Müntz in seinen *Recherches sur l'œuvre archéol. de J. Grimaldi* p. 256 veröffentlicht; ferner Grimaldi's Stelle in seinem Cod. barberin. XXXIV, 50 f. 131.

et bovis, tenentium codices evangeliorum. *Infra has figuras effictae sunt imagines stantes in figuras hominum eorumdem Evangelistarum, scilicet in parte dextera Salvatoris s. Mattheus cum libro, in quo habentur literae: Assumpsit Iesus, Petrum, Iacobum et Ioannem; iuxta s. Mattheum s. Marcus, tenens codicem, in quo est initium eius evangelii; in altera parte sinistra Salvatoris s. Ioannes in senili aetate cum libro dicente principium evangelii; iuxta ipsum s. Lucas cum libro sui evangelii.* Subter has imagines cernuntur XXIII Seniores offerentes Salvatori coronas, quorum unus renovatus fuit ab Eugenio VIII, ut eius stemmata gentilicia indicant. In zophiro seu phrygio dividente superiores imagines Evangelistarum ab inferioribus seniorum leguntur hi versus operis tessellati † Ceu sol fervescit sidus super omne nitescit | Et velut est aurum rutilans super omne metallum | Doctrinaque fide calet et sic pollet ubique | Ista domus petra supra fabricata quieta (1). Hinc inde retro imagines Seniorum ab una parte est civitas Hierusalem, ab alia Bethleem cum ovibus egredientibus portas ipsarum urbium. Sub imagine Gregorii noni legitur nomen eius videlicet GREGORIUS PAPA VIII.

Infra musivum opus iam descriptum extat tectum porticus renovatum a Martino V, ut illius insignia in marmore et pictura demonstrant, cum insigniis etiam ducum Britanniae pictis. Infra ipsa stemmata supra arcus columnarum porticus, ubi cernis quadrata cernis (sic) spatia in hoc exemplo, pictae sunt historiae antiquae valde b. Petri, vel ab eodem Gregorio vel ab alio antiquiori pontifice factae et sunt istae. Disputatio

(1) Vgl. den Text dieser Inschrift bei de Rossi, *Inscr. christ. urbis Romae* 2, 1 p. 419 n. 21, wo derselbe nach Petrus Sabinus gegeben wird (vgl. p. 462). Sabinus sagt: «Supra porticum templi in frontespicio praealto leguntur haec carmina ex opere vermiculato Ceu sol » etc. Das Kreuz lässt er aus. Im 2. Verse schreibt er «rutilans»; im 3. durchaus besser als Grimaldi «Doctrina atque fide», und ebenso im 4. «petram supra fabricata quietam». Die Inschrift bildete zwei Linien am mittleren Theile der Fronte.

*cum Simone Mago, lapsus Simonis, apparitio Christi ad locum « Domine quo vadis », crucifixio Petri, decollatio Pauli cum miraculo trium fontium, sepultura eorum quando fuerunt proi-
iecti in puteum ad catacumbas, elevatio de catacumbis, visio
Constantini de sanctis apostolis, ostensio imaginum ipsorum
Constantino per b. Silvestrum.*

*Notandum est in hoc musivo quod Gregorius IX offert
aurum pedibus Salvatoris, quod magnae submissionis est in-
dicium. Sic offert imperator summo pontifici in coronatione
ad offertorium. Vide antiquum Pontificale in bibliotheca s. Petri
n. 10, fol. 51 et 52 (1).*

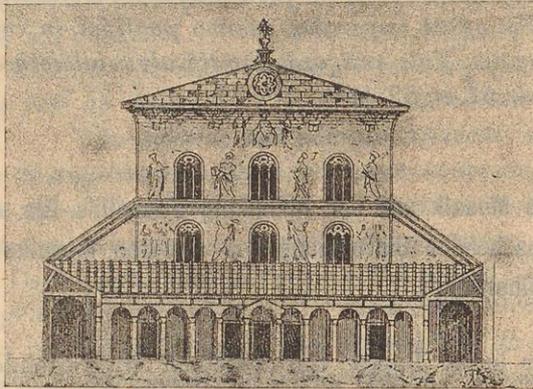
4. Das Mosaik auf der Abbildung Tasselli's. Die unter Gre- gor IX geschehene Umformung des ältesten Mosaiks und der Fassade überhaupt.

I. Der letzte Papst, von welchem eingreifende Verän-
derungen der Fassade und ihres Mosaikbildes vor der Zeit
der Zerstörung der alten Peterskirche bekannt werden, ist
Gregor IX 1227-1241 (2). Das Werk Gregor IX hat sich auf-
recht gehalten bis zum Anfang des siebenzehnten Jahrhun-
derts. Auf der Zeichnung Tasselli's zeigt sich noch die Figur
dieses Papstes; er erscheint mit seinem Namen und als
Stifter des grossen Mosaikgemäldes zu den Füssen des in
der Mitte thronenden Heilandes, welchem er mit dem Werke
seine Huldigung darbringt.

(1) *Ord. Rom. XIV c. CV: ad benedicendum imperatorem quando
coronatur. Migne P. L. 78, 1238 « offerens ei aurum, quantum sibi
placuerit ».*

(2) *Vita Gregorii IX* (früher dem Card. von Aragonien zuge-
schrieben) bei Muratori, *SS. rer. ital.* 3, 578: « In basilica apostolorum
principis in maioris portae vestibulo parietem altitudine praegrandi
erectum vestivit lapide deaurato, nobilium imaginum decore distin-
ctum ».

Ein blosser Blick auf die Kirchenfronte, wie sie auf Taf. III nach Tasselli erscheint, zeigt, welche grosse Umwandlung mit dem Zustande, welchen das farfensische Bild wiedergibt, vor sich gegangen ist. Er kommt hauptsächlich auf Rechnung Gregor IX, welcher ehemals Archipresbyter dieser Basilica gewesen war.



Zur leichteren Veranschaulichung der nachstehenden Zeilen lasse ich hier in kleinerem Formate die Abbildung der Fassade des alten Sanct Peter aus dem Werke Carlo Fontana's (1694) folgen. Es ist diejenige, die auch Dehio in seine « Kirchliche Baukunst » (1884) aufgenommen hat. Sie gibt wenigstens einen allgemeinen Begriff von der Fassade, wie dieselbe nach der Restauration Gregor IX. war. Von den ihr anhaftenden Fehlern sei hier nur der hervorgehoben, dass die Rundbogenfenster übergangen sind, welche sich je zur Rechten und Linken der untern Fensterreihe und in gleicher Linie mit derselben in dem Dreiecke vor den Nebenschiffen befanden.

Bei der *Beschreibung des Mosaiks Gregors IX* müssen wir von der neuen Eintheilung ausgehen, welche unter ihm die grosse viereckige Fläche unter dem Tympanum erhielt.

Die Fläche wurde in zwei ungleich grosse Theile getheilt. Die alten drei Fenster, die auf der Zeichnung von Farfa erscheinen und welche in dieser Zahl und Gestalt für jene Zeit ohne Schwierigkeit als historisch angenommen werden dürfen, wurden vermauert und statt ihrer sechs Fenster eröffnet. Drei fielen in den unteren, niedrigeren Theil der Frontfläche, drei in den oberen, grösseren. Die Trennung zwischen beiden Theilen wurde naturgemäss durch die Linie von der Spitze des einen Seitendaches zur Spitze des andern gebildet. In des Tympanum kam statt der Figur des göttlichen Lammes ein Rundfenster und darüber, auf die Giebelspitze, das Kreuz.

Das neue Mosaikbild entfaltete sich nun auf dem kleineren und auf dem grösseren Theile der Fläche mit einem einheitlich zusammenhängenden Gedanken.

Es kehren vom ältesten Musivbilde die Thiersymbole der Evangelisten ganz oben wieder, und ebenso unten die apokalyptischen Ältesten, beide Gruppen freilich, wie kaum gezweifelt werden kann, in neuer Ausführung; sie ordnen sich in die veränderte Darstellung der Glorie Christi ein. Christus thront auf majestätischem Sitze im Centrum der grösseren, oberen Fläche; er segnet mit der Rechten und hält das geöffnete Buch seiner göttlichen Lehre in der Linken. Er empfängt dabei das Zeugniß von den Evangelisten in der Höhe; er empfängt die Anbetung von den Ältesten unten; er ist ferner umgeben von zwei schwebenden Figuren, während vier andere grössere Heiligenfiguren zwischen den drei Fenstern zu seinen Füßen stehen und Anbetung, Glauben oder Dienst gegen seine göttliche Person bekunden.

Die Deutung dieser Personen, sowohl der zwei oberen als der vier unteren, unterlag bisher einigen Schwierigkeiten.

Es war offenbar der mangelhafte Zustand des Mosaiks zur Zeit des Neubaues der Fassade unter Paul V, welcher bewirkte, dass man schon damals die Personen nicht recht unterschied. Die Angaben Grimaldi's sowohl als Ciampini's sind deshalb nicht recht brauchbar. Beide nennen die Person zur Rechten Christi Maria, die zur Linken Petrus. Grimaldi bezeichnet ferner die vier in einer Linie stehenden Personen als die vier Evangelisten und meint, sie seien an dieser Stelle in menschlichen Figuren wiederholt worden, während sie in der Höhe durch ihre Symbole dargestellt gewesen (1).

Aber eine solche Wiederholung widerstrebt entschieden den künstlerischen Begriffen, und wird nicht durch den Gebrauch bestätigt.

II. Ich glaube, einiger Aufschluss, zunächst über die vier Heiligenfiguren, ergibt sich aus dem Vergleiche mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Mosaik der Apsis in der Paulusbasilica. Beide Werke wurden höchst wahrscheinlich von den gleichen Meistern oder wenigstens von derselben Schule gearbeitet. Die Aehnlichkeiten in der Composition sind unverkennbar. Zu Sanct Paul waren Mosaicisten aus Venedig thätig, welche durch den Vorgänger des Papstes Gregor IX, Honorius III, seitens des Dogen der Republik

(1) Panvinus, *De basil. vat.* 1. 3 c. 2 (bei Mai, *Spicileg. rom.* 9, 233) hatte geschrieben: « Sunt vero (figurae musivae) Christus, beata Virgo, sanctus Petrus, quatuor evangelistae sub quatuor apostolis, infra seniores cum coronis restituti ab Eugenio IIII papa ». Er findet also in den vier Figuren nicht Evangelisten, sondern Apostel. Nach Torrigio (p. 154) sind unten die vier Evangelisten wiederholt und oben stehen S. Maria und S. Petrus. Stevenson (l. c. und in *Mostra di Roma alla esposizione di Torino*, Roma 1884, p. 208) glaubt, S. Petrus und S. Paulus seien zu beiden Seiten Christi gewesen. Ähnlich schon Mignanti 1, 38.

erbeten worden waren, wie aus einem jüngst bekannt gewordenen Schreiben des Honorius hervorgeht (1). Dieselben Mosaicisten oder ihre Schüler entfalten ihre Compositionsweise an der Fronte von Sanct Peter, und es hat vielleicht grade ihre Anwesenheit zu Rom und ihr gelungenes Werk zu Sanct Paul den Gedanken zuerst rege gemacht, das uralte und schadhafte Frontbild von Sanct Peter, das wir jetzt aus dem Codex von Farfa kennen, durch eine schönere und grössere Scene ersetzen zu lassen.

Eine grosse Übereinstimmung zwischen den genannten Mosaikwerken der beiden Kirchen tritt schon in der Darstellung des Stifters hervor. Hier wie dort erscheint nämlich der betreffende Papst in ganz kleinen Dimensionen knieend und gebeugt am rechten Fusse des Salvators, indem er seine Ehrenbezeugung (wohl durch den Fusskuss) auszudrücken und offenbar zugleich sein Werk, das Mosaik, darzubringen im Begriffe ist. *In habitu papali cum planeta et pallio*, sagt Grimaldi von Gregor IX. zu Sanct Peter. Das gilt genau ebenso von Honorius III. zu Sanct Paul. Auch der beigeschriebene Name des Papstes findet sich hier und dort. Wenn aber Grimaldi von der Figur Gregor IX. sagt: *fere prostratus offerens super pulvinar ad pedes Salvatoris aureum numisma*, was ihm andere nachgeschrieben haben, so ist diese Angabe irrig. Mit Hülfe der Vergleichung mit der Figur Honorius III. klärt sie sich als ein Missverständniss auf, das bei Grimaldi wahrscheinlich nur durch

(1) Schreiben Honorius III. an den Dogen vom 23 Januar 1218 in Pressutti's *Regesta Honorii III.*, 2. ed. Der Papst bittet um die Sendung von zwei *magistri*, damit das von einem früher gesendeten *magister* begonnene Werk zu Ende geführt werde. Vgl. de Rossi, *Mosaici* fasc. 19-20.

den verdorbenen Zustand des vatikanischen Mosaiks entstanden ist. Das Kissen (pulvinar) befindet sich nämlich nicht in der Hand des Papstes, sondern liegt als das gewöhnliche Fusskissen unter der Gestalt Christi auf der Stufe des Thrones. Von einer Münze ist nichts zu sehen. Es wäre auch schwer, für die Form der Huldigung an Christus, welche Grimaldi voraussetzt, nämlich durch Darbringung der Münze, auf dem Gebiete der päpstlichen Kunst-erzeugnisse eine Analogie zu finden (1).

Eine Gleichheit zwischen den beiden Mosaikwerken herrscht dann weiter, was wichtiger ist, in der Darstellung Christi. *Salvator noster Iesus Christus*, sagt Grimaldi von der Petersfronte, *sedens in throno maiestatis suae, pollice cum annulari coniuncto benedicens*; also die sogenannte griechische Segnungsweise. Alles, auch der letztere Zug, stimmt mit Sanct Paul, und die Zeichnung, die uns auf unserer Doppeltafel vorliegt, sowie das Bild der vatikanischen Unterkirche verstärken noch den Eindruck der Übereinstimmung (2).

Nun zu den vier Figuren, die zu Sanct Peter in einer Linie unter dem thronenden Christus stehen. In Sanct Paul

(1) Die irrige Deutung Grimaldi's kommt auch bei Torrigio (l. c.) zum Vorschein. Stevenson stellt in *Mostra* (l. c.) die richtige Erklärung auf.

(2) Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Mosaikbildern kann, selbst mit Hilfe unserer unvollkommenen Abbildung desjenigen von S. Peter, bis zur Stellung und Kleidung der Figuren herab verfolgt werden. Der Heilige, den man zu S. Paul heute noch als Petrus bezeichnet liest, ist auf der Abbildung Tafel III-IV einigermassen wiederzuerkennen in der zweiten Gestalt links vom Beschauer. Alle vier Gestalten hielten wohl die Schriftrollen so, wie man es noch zu S. Paolo sieht. In beiden Kirchen wurde auch neben dem Haupte Christi das $\overline{IC} \overline{XC}$ angebracht (s. für S. Pietro cod. 5 G pag. 3 des Capitularchives von Sanct Peter: Tiberius Alfaranus, *De aliquibus antiquitatibus basil. vat.*).

sind merkwürdiger Weise gleichfalls vier Personen bei Christus; und zwar zu seiner rechten Hand, am würdigsten Platze, der Patron der Basilica, Sanct Paulus; zur linken Sanct Petrus; neben dem letzteren sein Bruder Andreas, als Zugehöriger der Apostelreihe, die an tieferem Platze durch die ganze Rundung der Apsis fortgesetzt wird. Bedeutungsvoll ist die letzte der vier Personen, diejenige neben Paulus. Sie trägt wie die übrigen drei eine Schriftrolle geöffnet in der Hand. Auf derselben steht: *Saulus autem convalescebat et confundebat Iudeos affirmans quoniam hic est Christus*. Es ist also der Schüler des heiligen Paulus, Sanct Lucas, der über den Völkerapostel diesen (Act. 9, 22) und andere Berichte hinterlassen hat. Auf dem Mosaik von Sanct Peter nun befand sich ganz an der nämlichen Stelle, das heisst zur äussersten Linken des Beschauers, der von Grimaldi mit Sicherheit erkannte Evangelist Matthaeus: *in parte dextera Salvatoris sanctus Mattheus cum libro. in quo sunt literae « Assumpsit Jesus Petrum, Jacobum et Joannem »* (1). Also auch in Sanct Peter finden wir zur Linken einen Berichterstatter. Von den übrigen drei Figuren, die an der Petersfassade auf Matthaeus folgten, sieht Grimaldi, dass sie Schriften in den Händen haben. Hierdurch vervollständigt sich der Parallelismus mit Sanct Paul. Die Schriften macht er aber einfach zu Evangelienbüchern (*codex, liber sui evangelii*), und findet ohneweiters auf denselben die Anfangsworte des betreffenden Evangeliums. Die Worte selbst citirt er nicht; noch weniger sagt er, dass er den

(1) Nach Stevenson, *Topografia ecc.* p. 16 Not. 2 befindet sich eine Abbildung dieser Figur, die offenbar am besten erhalten geblieben sein muss, in Ciacconio's Sammelbände von Zeichnungen cod. vat. 5407 p. 116.

Namen der Evangelisten, deren Darstellung in so seltsamer Weise auf dem Bilde wiederholt worden wäre, gelesen habe. Wir haben also hier ohne Zweifel nur seine Conjectur über die sehr schadhafte Figuren vor uns. Er sah Matthaeus und glaubte desshalb mit der Evangelistenreihe kurzweg fortfahren zu sollen. Vielleicht schloss er sich auch einfach an die Meinung an, die er bei Alfaranus gelesen haben mochte (1).

Richtiger scheint es mir, den Fingerzeig, welchen Matthaeus mit seiner Schriftrolle darbietet, zu benutzen und zu sagen: Die drei dargestellten Personen sind eben die auf der Schrift genannten, nämlich Petrus, Jacobus und Johannes; und zwar die erste neben ihm, am Ehrenplatze zur rechten Hand Christi, der Apostel Petrus, Patron der Basilica, jenseits die beiden andern Apostel (2). Es tritt damit

(1) Tiberius Alfaranus sagt nämlich im cod. 5 G des Capitulararchivs von Sanct Peter, p. 3, nachdem er S. Maria und S. Petrus als angeblich zur Rechten und Linken Christi stehend erwähnt hat, darunter seien «dalla man destra san Matteo e san Marco e dalla sinistra san Joanne e san Luca evangelisti con gli libri in mano, in ciascuno libro il principio del loro evangelio (was bezüglich des h. Matthaeus schon widerlegt ist); di sopra alli quali evangelisti vi sono depenti gli animali, quali significano detti evangelisti, con gli libri serrati in mano, videlicet facies hominis et facies leonis etc. (aber in anderer Ordnung) ut in Ezechiele. Di sotto queste figure vi sono depenti nel medesimo mosaico ventiquattro seniori colle corone in mano, ut in Ezechiele (d. h. in der Apokalypse), e vi sono anche l'arme di san Pietro come papa (so verbessert aus *della chiesa di san Pietro*) videlicet le chiavi et regno, et l'arme de papa Gregorio VIII di casa Conti d'Anagni, videlicet in campo azzurro una sbarra bianca». (Siehe unten die richtige Deutung dieser Wappen, welche Alfaranus mit einigen Strichen abbildet. Es folgt eine gestrichene Stelle: «Crederei... sia stato forse restaurato quel musaico o parte). Nella man diritta di questa facciata sta depenta la città di Hierusalem e sulla sinistra Bethleem ed gli angnelli (*sic*), che escono delli porti de dette città».

(2) Der von uns als Petrus bezeichneten Figur gibt denn auch Bonanni auf seinem Bilde Schlüssel in die Hand. Er muss solche

Idee und Einheit in die Scene; denn wir haben dann einen Hinweis auf die Scene der Verklärung Christi, deren Geschichte bei Matthäus mit den Worten seiner Rolle *Assumpsit Jesus Petrum, Jacobum et Joannem* eingeleitet wird. Die Erinnerung an die Verklärungsscene verbindet die gewählten Apostelfiguren sowohl miteinander, als mit dem über ihnen thronenden Christus, von dessen Verherrlichung sie Zeugschaft leisten.

Von diesem Boden aus ist aber auch vielleicht ein Schluss auf die unmittelbar bei Christus befindlichen zwei Figuren berechtigt. Waren es wirklich, wie Grimaldi angibt, die heilige Jungfrau Maria und der Apostel Petrus, oder etwa Moses und Elias, die Genossen Christi bei der Verklärung? Das Bild von Tasselli ist leider hier nicht deutlich, weil das Original nicht mehr gut erhalten war. Schlüssel sind in der Hand keiner der beiden Figuren mit Sicherheit zu erkennen. Von Petrus müssen wir ohnehin abgehen, um ihn auf dem Bilde nicht zweimal zu haben. Grimaldi führt auch nichts an, wodurch er seiner prompten Namensangabe mehr Gewicht, als dasjenige einer blossen Vermuthung verleihen würde. Ist man aber einmal auf Vermuthungen angewiesen, so empfiehlt sich die Annahme viel mehr, dass Moses und Elias (wenigstens ursprünglich) hier dargestellt waren (1). Es bleibt freilich eigenthümlich, dass nicht auch Christus in der historischen Form der Verklärung auf Tabor erscheint, sondern vielmehr auf dem Throne sitzend und in

auf dem Gemälde in der Unterkirche an dieser Stelle gesehen haben. Ich konnte sie nicht mehr daselbst erkennen.

(1) Das Gemälde in der Unterkirche von Sanct Peter zeigt zwei schwebende weisse Figuren, welche durchaus besser zur Verklärungsscene und auf Moses und Elias passen, als auf Maria und Petrus oder auf Petrus und Paulus.

idealer Form verherrlicht. Ob das dem Papste Gregor IX. und seinen griechischen Mosaicisten zuzuschreiben ist, welche letztere den Typus einfach hier wiederholten, den sie oder ihre Meister zu Sanct Paul ausgeführt hatten? Oder ob die Darstellung Christi auf dem eigenthümlich hohen Thron etwa auf Rechnung einer späteren unverständenen Restauration kommt? Wer vermag es zu sagen? Dass spätere Restauration eingegriffen hat, und vielleicht nicht unbedeutend, das werden wir sofort an der unteren Reihe der Figuren sehen (1).

III. In der unteren Reihe standen laut Grimaldi's Beschreibung *viginti quattuor seniores offerentes Salvatori coronas*. Er erwähnt hierbei, einer derselben sei von Eugen IV. renovirt worden, wie dessen Wappen bezeuge. Aber die Renovation muss wohl nicht allein diese Figur betroffen haben; auch ist nicht bloss das (verkehrt gezeichnete) Wappen Eugen IV. auf Tasselli's Bild zu sehen, sondern auch das seines Nachfolgers Nicolaus V. mit den gekreuzten Schlüsseln. Dass unter beiden Päpsten doch etwas mehr an dem unteren Theile des Mosaiks verändert wurde, als Grimaldi angibt, dürfte auch aus dem Umstande hervorgehen, dass man auf unserm Bilde statt der vier Gruppen von je sechs Ältesten, die man gemäss der Beschreibung Grimaldi's erwarten würde, auf den zwei mittleren Feldern nur je einen,

(1) Mignanti 1, 39 führt aus Vasari's Leben des Malers Gaddo Gaddi an, dass dieser das Bild Christi in dasjenige Gott des Vaters verwandelt habe, dass aber unter Eugen IV oder Nicolaus V von neuem der Salvator dargestellt worden sei. — Jedenfalls erinnerte das Bild Christi darnach immer noch an die Worte des h. Lucas über die Verklärung: *viderunt maiestatem eius* (9, 32). Ebenda heisst es von Moses und Elias: *visi in maiestate*. Man kennt die später in Italien übliche Bezeichnung für Christusbilder als *maestà di Cristo*.

und in den zwei Eckfeldern nur je fünf sieht. Damit stimmt auch noch die Abbildung in der Unterkirche, insofern sie in der Mitte ebenfalls je einen, in den Ecken aber unbestimmt grosse Gruppen vorführt.

Grimaldi spricht in seiner Beschreibung noch von einem andern Bestandtheile des Mosaiks, welchen aber Tasselli's Zeichnung ganz auslässt: *Hinc inde retro imagines seniorum ab una parte est civitas Hierusalem, ab altera Bethlehem cum ovibus egredientibus portas ipsarum urbium*. Er muss also noch Spuren dieser Darstellung zur Rechten und zur Linken auf den dreieckigen Flächen der Fronte vor den Seitenschiffen gesehen haben, um den Platz, wo das Bild von Tasselli je ein Rundbogenfenster zeigt (1). Eine solche Darstellung der Lämmer und der beiden Städte kam schon auf den ältesten Mosaiken Roms vor, und es ist recht wohl möglich, dass sie sich auch auf dem ältesten Frontmosaik von Sanct Peter, demjenigen Leo's I, befand. Das farfenser Bild gibt sie allerdings nicht, aber dadurch ist ihr Vorhandensein im elften Jahrhundert noch nicht grade ausgeschlossen, zumal die beiden Städte und der Zug der Schafe, obwohl von symbolischer Bedeutung, doch gegenüber der Entfaltung der Gesamtszene nur decorativen Charakter besaßen.

IV. Damit haben wir die Beschreibung des Mosaikwerkes, welches seit Gregor IX bis ins siebenzehnte Jahrhundert den Fassadenbau schmückte, erschöpft und sind schon zu

(1) Im cod. barberin. XXXIV, 50 f. 134 gibt Grimaldi auf dem Bilde der Fassade, das er im übrigen aus Tasselli (in verschlechtertem Zustande) wiederholt, einige Umriss der Darstellung der Städte. — Siehe oben S. 282 Note 1 die Notiz aus der Handschrift des Alfaranus über die Städte und die Lämmer. Auch Torrigio p. 155 nennt die Thore mit den Inschriften der Städte.

der farfensischen Zeichnung zurückgekehrt. Es müssen hier nur noch einige weitere Worte über das Resultat eines Vergleiches zwischen dem farfensischen Bilde und dem gedachten späteren Mosaikwerke beigefügt werden.

Das Hauptergebniss ist, dass das erste, leoninische und beziehungsweise sergianische Mosaik durch Gregor IX. in wesentlichen Zügen umgestaltet wurde. Die Umgestaltung muss in erster Linie durch die neue Eintheilung der Fasadfenster veranlasst worden sein; sonst hätte man, der zu Rom immer eingehaltenen Gewohnheit folgend, ohne Zweifel das althehrwürdige Bild in seiner ganzen Anlage belassen, oder es wiederholt wie es war.

Ein neues Element im Mosaik waren die vier grossen Figuren zwischen den drei neuen Fenstern: Petrus, Jacobus, Johannes und Matthaeus. Statt des Lammes erscheint der thronende Salvator mit den beiden Nebenfiguren; er befindet sich auf etwas niedrigerem Posten als ehemals das Lamm. Die Evangelistensymbole dagegen blieben. Links scheint die erste Figur Marcus geworden zu sein (Löwe); dann folgt Matthaeus (Mensch); rechts ist die Ordnung gegen früher so geändert, dass zuerst Johannes (Adler), dann Lucas (Rind) kommt (1). Die alten typischen Senioren der Apokalypse sind beibehalten, aber wohl kaum genau an dem ursprünglichen Posten und in der ursprünglichen Vertheilung.

Es hat sich mithin wenigstens die Idee des Bildes im ganzen seit den ältesten Zeiten bis ins siebenzehnte Jahrhundert hinübergerettet, trotz der verschiedenen Wandlungen, d. h. die Idee der Verherrlichung des Erlösers durch die Vertreter der erlösten Menschheit, nämlich durch die Äl-

(1) Auf dem Bilde in der Unterkirche erkannte Bonanni (p. 54) die folgende Ordnung «bos, homo, aquila, leo»

testen und durch die von ihm Zeugniß gebenden Evangelisten, zu welchen im Verlaufe vier Repräsentanten des Apostelcollegiums hinzukamen.

5. Ueber andere Einzelheiten auf dem Bilde Tasselli's.

I. Werfen wir nun einen Blick auf die übrigen Theile der Vorderansicht von Sanct Peter im sechszehnten Jahrhundert, wie sie uns durch unsere Abbildung überliefert ist, so bietet sich auf derselben zunächst der *Porticus vor den fünf Eingangsthüren* dar, welchen uns die farfensische Abbildung ganz vorenthalten hat. Seine 13 Rundbogen, von denen zwei verdeckt sind, ruhen auf den alten Marmorsäulen und 2 Pilastern; und in der Mitte erscheint der Hauptdurchgang des Porticus durch einen eigenen vorspringenden Porticus mit Giebel ausgezeichnet. Zur Rechten und Linken sieht man die Ausmündungen der beiden Seitenportiken ebenso wenig wie diese selbst. Statt dessen schliessen Baulichkeiten das Atrium in einer Weise ein, welche viel weniger passend ist, als die alte Einfriedigung mit der viereckigen Säulenhalle.

Die fünf Thüren der Kirche sind so gruppirt, dass drei in der Mitte in das Hauptschiff führen, die übrigen zwei je in das erste Nebenschiff. Die Thüren sind, was ihre Lage betrifft, richtiger auf dem obigen Bilde von Fontana (S. 276) gezeichnet, als auf demjenigen von Tasselli; denn die drei mittleren waren, wie es Fontana zeigt und wie es die architektonischen Verhältnisse von selbst lehren, näher beieinander; die zwei äusseren waren mehr entfernt (1). Aber

(1) So erscheinen die Thüren auch auf dem bekannten ziemlich genauen Plane der alten Peterskirche, welchen Tiberius Alfaranus

weder der eine noch der andere lässt sehen, dass die drei mittleren Thüren etwas höher und breiter waren als die andern. Beide zeigen uns auch nicht die sechste, kleinere Thüre, welche in der rechten Ecke des Porticus nach dem zwölften Jahrhundert dazukam. Es war die sogenannte porta sancta, oder porta iubilaei, welche manche auf Bonifaz VIII. zurückführen (1).

Das Pultdach der Halle zeigt im Unterschiede zu dem oben S. 249 ff. beschriebenen Zustande des elften Jahrhunderts eine ziemlich eintönige Ebene. Seine grossen Ziegelplatten werden gekreuzt von Reihen langer Hohlziegel; es scheint damit einen besseren Schutz gegen den Regen, als das frühere Dach zu haben (2).

Zwischen dem Dache und den Bogen darunter sieht man das Gesimse, dessen viereckige Felder noch zur Zeit unserer Aufnahme mit Überresten von reichen Gemälden geschmückt waren. Grimaldi führt in dem oben S. 274 f. abgedruckten Texte den Inhalt dieser Bilder an. Manche sind auch in dem *Album* des Archivs von Sanct Peter noch vorhanden, aber in Zeichnungen, die den ganzen Charakter verändern.

II. Von den sechs *Rundbogenfenstern der Fassade* sind die unteren drei auf Tasselli's Zeichnung etwas niedriger, als die oberen drei. Im Wirklichkeit war dieses kaum der

hinterlassen hat. Beste Ausgabe bei de Rossi, *Inscript. christ. urbis Romae* 2, 1, tab. ad pag. 229; wiederholt von Duchesne, *Liber pont.* 1, tab. ad pag. 192. Auf diesem Plane sind auch die Sarkophage alter Päpste bezeichnet, welche in dem Gange vor den Thüren standen.

(1) De Rossi, *Inscr. christ. urbis Romae* 2, 1 p. 233. Für Bonifaz VIII Bonanni p. 52.

(2) Ciampini p. 33 spricht von den «magni imbrices lateritii», welche Eugen IV. erneuert habe.

Fall. Die gothische Füllung in den Fenstern ist nicht auf Gregor IX. und seine Restauration der Fronte zurückzuführen; die Kunst hatte noch nicht diese Entwicklung genommen; sie gehört in das 15. Jahrhundert, welches zu Rom so viele Fenster von diesen Formen schuf. Man denkt im besonderen sofort an jene Päpste als Urheber, deren Wappen laut des Obigen auf der Fassade zu sehen waren. Dort war das Wappen Eugen IV., wie Grimaldi in seinem lateinischen Texte (S. 274) richtig angibt und das Wappen Nicolaus V. Beide werden auch auf unserer Lichtdrucktafel sichtbar. Das Wappen Eugen IV. zeigte den weissen Balken auf blauem Grunde, dasjenige Nicolaus V. die gekreuzten Schlüssel. Es ist sehr beachtenswerth, dass Jean Foucquets Abbildung des Innern der Basilica aus der Zeit Eugen IV bereits im Chor hinter dem Hochaltare Fenster mit gothischer Füllung aufweist, während die Seitenfenster des Mittelschiffes diese noch nicht besitzen. Aus dem Jahre 1431 sind denn auch schon aus den Registerbänden Eugen IV. Ausgaben für *vitrum pro faciendis et reparandis finestris basilice principum apostolorum de urbe* nachgewiesen (1). Nach Mignanti hätte unter Eugen IV. Michelozzo Michelozzi die Pläne für Arbeiten an den sechs Fenstern der Fassade gemacht und Cosimo de' Medici hätte die Verglasung derselben bestritten, wie sein Wappen auf den Scheiben bezeuge; eine Angabe, welche, ohne die Erwähnung des Pontificates Eugen IV., sich bei Vasari vorfindet (2). Ausgaben für Anbringung von gemaltem Glase an den Fenstern der Basilica kommen auch unter Nicolaus V. vor (3).

(1) E. v. Ottenthal in den *Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 5 (1884) p. 442.

(2) Mignanti 1, 39. Vasari, *Vite dei pittori, Michelozzi*, 3, 281.

(3) E. Müntz, *Les arts à la cour des papes* 1, 134.

Eigenthümlich ist die grosse Zahl und die Ausdehnung der Frontfenster, zu denen überdiess noch je eines auf den Vorderflächen der Seitenschiffe kommt, obwohl Fontana letztere übergangen hat. Keine Basilica in Rom, auch nicht die Rivalin von Sanct Peter, die Laterankirche, besass so viele und grosse Fenster an der Fronte. Die drei schmalen Fenster auf dem Bilde von Farfa stechen stark gegen diese spätere Anlage ab. Es ist übrigens nicht unerklärlich, warum man zur Anlage so grosser Fenster schreiten wollte. Der gewaltige Zudrang von Besuchern zu gewissen Zeiten, namentlich seitdem die grossen Jubiläen aus allen Ländern Massen von Menschen nach Rom in Bewegung setzten, mag den Wunsch nahe gelegt haben, die Basilica mit möglichst viel Licht zu erfüllen.

Die Frontfläche weist in ihrer Höhe jene leichte Biegung nach vorne mit einer Ausweitung nach beiden Seiten auf, welche man noch heute an anderen mittelalterlichen Kirchenfronten zu Rom sieht, zum Beispiel an S. Maria in Aracoeli und an S. Lorenzo fuori. Die ehemaligen Pfauen an den Giebelecken sind nicht durch Akroterien ersetzt; letztere lagen bekanntlich nicht mehr im Geschmacke der Zeit, auch macht die bezeichnete Ausweitung der Front einen solchen Schmuck ästhetisch entbehrlich, ja überflüssig. Dagegen zeigen das Bild von Tasselli und seine Descendenten an den beiden Seiten der Fassade je eine aufrechtstehende Volute. Sie sind entweder eine Art Vermittelung an der Frontseite zwischen dem Hochbaue und den Seitenschiffen oder, was wahrscheinlicher ist, eine Verdeckung des hinter der alten Fronte bereits aufstrebenden Hochbaues der neuen Basilica. In der That scheinen die Voluten sowohl auf unserem Bilde, als noch mehr auf demjenigen der Unterkirche gegen das Dach hin zurückzustehen. Da beider-

seits die neue Kirche, welche breiter war, über die Frontlinien der alten vorsprang, so konnte man leicht zu diesem provisorischen Mittel greifen, um vor den Blicken der Eintretenden das Missverhältniss zu verbergen. Jedenfalls sind diese unpassenden Wulste, die besonders auf dem Ciampinischen Holzschnitte eine abscheuliche Gestalt annehmen, erst ein Zusatz, der nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts gemacht wurde.

Das dreieckige Tympanum lässt auf unserer Abbildung den unverkleideten Mauerbau hervortreten; es bildet damit einen Gegensatz zu der übrigen ganz mit Mosaikwerk bekleideten Fassade. Es steigt gerade auf, und ist nicht zurückgelehnt. Von der gothischen Füllung in seinem Rundfenster hat das über die andern Fenster Gesagte zu gelten. Sie gehört nicht Gregor IX., sondern Eugen IV. oder Nicolaus V. an. Man wird auch wohl daran thun, die Rosette, welche Tasselli in die runde Öffnung zu setzen für gut befunden hat, mit grossem Argwohn zu betrachten. In Dingen der Gothik war dieser Zeichner sehr unerfahren und willkürlich. Für eine etwaige Reconstruction müsste jedenfalls das von Stevenson publicirte Gemälde auf einer der Wandflächen der vatikanischen Bibliothek mit benützt werden. (Siehe oben S. 271 N. 2).

Beim Kreuze auf dem Giebel angelangt, können wir wiederum nur auf die oben schon S. 257 f. gemachte Bemerkung über seine wirkliche Form verweisen. Auch sie ist auf Tasselli's Zeichnung und noch mehr auf dem obigen Bilde von Fontana verändert (1).

(1) Für die Maasse der Fassade vgl. Bonanni p. 16 und 54. Mignanti 1, 35. 37.

III. Im Atrium selbst fesselt unser Auge vor allem die merkwürdige *Pinea aenea*, welche in der Mitte desselben steht. Sie diente schon seit langem nicht mehr, wie ehemals und vielleicht schon seit Constantins Zeit, als Cantharus in mitten des im Atrium eingerichteten und von Bronzewerk überdachten Wasserbeckens. Einstmals hatte der bronzene Pinienapfel aus seinen durchbohrten Blätterspitzen das Wasser in ein Becken niedergesendet, und die Besucher des Heiligthums nahmen hier vor dem Eintritte die üblichen Waschungen vor. Es wurde in Abrede gestellt, dass sich Öffnungen zum Ergüsse des Wassers in ihm befänden; aber der Augenschein kann jeden eines besseren belehren, der im sogenannten Hofe der Pigna im Vaticanpalast mit Hilfe einer Leiter das antike Werk besteigen will (1).

Bemerkenswerth ist, dass auf dem Bilde von Tasselli nicht bloss die Pigna, was die Wasserversorgung betrifft, ausser Dienst gesetzt erscheint, sondern dass auch kein anderes Becken, kein anderer Cantharus hinter derselben zu sehen ist, während man doch von der Aufstellung eines solchen aus früherer Zeit Kunde hat.

Die nähere Beschreibung des merkwürdigen Überbaues der Pigna gehört nicht an diesen Ort. Ich verweise auf die trefflichen Erörterungen von de Rossi, welcher sich auch der alten Zeichnungen und Notizen von Philipp de Winghe und Pietro Sabino, sowie namentlich der Beschreibung von Giacomo Grimaldi hat bedienen können. Die Genannten geben in verschiedener Hinsicht bessere Aufschlüsse, als

(1) Nach Lanciani, *Ancient Rome* (1889) p. 286 wäre die Pigna möglicherweise von dem künstlich angelegten Teiche des Agrippa im Campus Martius hergekommen. Die Arbeit rührt laut der Aufschrift von Publius Cincius Calvinus, Freigelassenem des Publius Cincius.

sie in unserer Zeichnung enthalten sind; aber während die einzige vollständige Abbildung, das heisst diejenige von Winghe, irriger Weise nur sechs Porphyssäulen, welche die Bedachung tragen, zeigt, führt im Gegentheile Tasselli die Säulen in der richtigen Zahl von acht vor. Auch die zwei auf dem Bogen angebrachten Ornamente zu beiden Seiten des Kreises, der das Kreuz einschliesst, unterscheiden sich bei Tasselli von denjenigen bei Winghe, sind aber ungenau; es sollten die von Sabino überlieferten Kronen mit den Schleifen sein. Das Kreuz selbst, das bei Tasselli im Kreise auf der Höhe des Bogens steht, müsste nach Sabino, Winghe und Grimaldi vielmehr das konstantinische Monogramm zwischen alpha und omega, und der Kreis müsste als eine Krone mit Schleifen gezeichnet sein. Die beiden Pfauen, die bei Winghe in dem Gitterwerk des Bogens sitzen, hat jedoch auch Tasselli nicht vergessen (1).

Hinter der Pigna erscheint, in ziemlicher Entfernung und schon zwischen dem Haupteingange der Basilica, eine segnende Gestalt auf dem Throne. Man darf darin die Marmorstatue des heiligen Petrus angedeutet sehen, welche den Eingang verzierte. Nur stand dieselbe nicht am Boden, wie auf der Abbildung, und noch weniger auf eine so störende Weise in der Mitte. Sie befand sich vielmehr, wie Dionigi richtig angibt, *supra valvas aereas*, also auf dem Thürsturze des Haupteinganges. Man schritt unter ihr hindurch, wenn man die Kirche betrat. Somit hätte sie auf unserm Bilde eigentlich gar nicht erscheinen dürfen, da dieser Theil des Einganges durch den Giebel des Porticus verdeckt ist. Die

(1) Winghe's Abbildung bei de Rossi, *Bullettino arch. crist.* 1881 tav. 5 n. 1; die Texte von Sabino und Grimaldi (cod. barberin. XXXIV, 50 f. 134 n.) bei de Rossi, *Inscript. christ. urbis Romae* 2, 1 p. 428 ss.

Statue befindet sich gegenwärtig in der Unterkirche von Sanct Peter (1).

Der viereckige Raum des Atriums, der Paradisus, war mit grossen Marmorplatten belegt. Wahrscheinlich ging dieser

(1) Dionigi p. 21 tav. IX, wo eine sehr mittelmässige Abbildung der merkwürdigen Statue, die theils antike, theils mittelalterliche Arbeit ist, gegeben wird. — Das Gemälde in der Unterkirche verbessert in soferne hier den Zeichner Tasselli, als es die Thürwand der Basilica näher an die Säulen heranrückt, so wie es der Wirklichkeit entsprach, und dadurch Raum gewinnt, um die Statue an ihre richtige Stelle, über den mittleren Durchgang, zu setzen. — In diesem Durchgange befand sich nach dem Codex des Anonymus Gaddianus in der Biblioteca Nazionale von Florenz, welchen C. v. Fabriczy herausgegeben hat, ein *putto*; es wäre nach seiner Annahme der silberne Salvator, welchen v. Reumont an derselben Stelle erwähnt, und welcher demgemäss als Kind dargestellt gewesen wäre. *Archivio stor. ital.* 1893, II, 88, 141.

In Bezug auf das *Gemälde in der Unterkirche* sei an dieser Stelle beigefügt, dass zu dem wenigen, was auf ihm genauer als auf der Zeichnung dargestellt ist, auch folgendes gehört: Über dem Durchgange zur Mittelthür findet sich in dem dreieckigen Giebel der vorspringenden Halle die Andeutung des Mosaikbrustbildes eines segnenden Salvators; beim Hauptgiebel der Fronte tritt klarer hervor, dass derselbe in gleicher Ebene mit der übrigen Fassade aufsteigt; die Voluten neben dem Giebel treten mit grösserer Deutlichkeit zurück; die Pfauen, die bei der Pigna auf dem vorderen Theile der Bronzeüberdachung sitzen, erscheinen bestimmter und grösser als auf der Zeichnung, ihre Schwänze senken sich über das Marmorgesims herab. Leider beginnt gleich unter den Pfauen eine grosse Verletzung des Gemäldes. Man sieht im Vordergrunde nur noch mit Mühe den Sarkophag zur Linken, den der Maler übrigens aus missverstandenen ästhetischem Grunde aufrecht gezeichnet hat, ebenso wie es Grimaldi in seinem Codex der Barberiniana thut, statt ihn umgestürzt liegen zu lassen. Zu den Willkürlichkeiten gehört dann auch, dass der Maler das Giebelkreuz auslässt und dass er das Gesimsornament zwischen dem untern und dem obern Theile der Fassade in einer geschlängelten plumpen Form gibt, die eine reine Unmöglichkeit ist. Einen Text hat er nur auf den päpstlichen Palast zur Rechten geschrieben, nämlich «Palatium Innocentii papae VIII». Aus diesen sowie aus früheren Bemerkungen sieht man, dass das *Gemälde* einen selbstständigen Werth neben unserer Zeichnung nicht besitzt.

Boden, welchen auch unser Bild andeutet, bis auf die Zeit des Papstes Donus (676-678) zurück. Von letzterem meldet das Papstbuch: *Hic atrium beati Petri apostoli superiore, qui est ante ecclesiam in quadriporticum, magnis marmoribus stravit.* Als unter Paul V das Atrium zerstört wurde, fand sich unter den Marmorplatten der ältere mit Mosaikpflaster bekleidete Fussboden.

Von den Sarkophagen, die im Atrium standen, zeigt uns die Abbildung nur einen einzigen, ganz vorn zur Linken, welcher zudem auf der Seite liegt, als sollte er den nahenden Untergang des Atriums und fast aller seiner Denkmäler andeuten. Diesen grossen Sarkophag bezeichnet man oft als das Grab Otto II. (1) Kaiser Otto war allerdings im Atrium beigesetzt worden, und Alfaranus will auf seinem alten Plane von Sanct Peter (n. 120) mit Bestimmtheit den Ort, ungefähr an der Stelle des Sarkophags auf unserem Bilde, ansetzen. Aber de Rossi macht mit Recht geltend, dass das von Alfaranus gemeinte grosse Grabmonument nicht der Sarkophag Otto II. sei, sondern derjenige des Stadtpraefecten Cintius, welcher 1077 starb und im Atrium bestattet wurde. Als Kennzeichen des Cintiusgrabes wird uns schon von den Mirabilien, und nach diesen von Petrus Mallius ein ungeheurer antiker Sarkophagdeckel aus Porphyrt genannt, welcher dasselbe bedeckte. Dieser Deckel ruhte nun grade auf dem von Alfaranus als Otto II. Sarg bezeichneten Monumente. Der Deckel kam in die Unterkirche von Sanct Peter und wurde im Jahre 1694 zu der Taufwanne umgearbeitet, welche heute noch in der ersten Kapelle zur Linken in der neuen Kirche zum Gebrauche dient. Es ist nicht der Deckel des Otto- sondern des Cinthiusgrabes. Also das fragliche

(1) Ciampini p. 36. Dionigi p. 114.

Grabmal wurde fälschlich von Alfaranus und den vielen, die sich an seine Angabe hielten, für den Sarkophag Otto II angesehen (1).

Ob nun dieses Monument des Cinthius identisch ist mit dem auf unserm Bilde skizzirten Sarkophage, das ist wieder eine andere Frage. Ich möchte sie nicht grade bejahen. Denn die von Grimaldi hinterlassenen Merkmale des vermeintlichen Kaisersarkophages sind an dem vorliegenden Bilde wenigstens nicht zu erkennen. Auch die an dieser Stelle etwas deutlicheren Zeichnungen bei Ciampini (tab. IX) und im barberinischen Codex von Grimaldi ergeben keine Uebereinstimmung zwischen der Skizze auf unserm Bilde und dem von Grimaldi beschriebenen Sarkophage. Zudem wurde der letztgedachte Sarkophag nach Grimaldi in dem Boden vergraben gefunden, als unter Paul V das Atrium abgetragen wurde. In der Zeichnung dagegen liegt er auf den Platten des Hofes.

Man sieht also hinreichend, was von dem so oft wiederholten Satze Ciampini's zu urtheilen ist, wenn er von dem umgeworfenen Sarkophage sagt: *Sepulchrum Ottonis II imperatoris, quod maximus porphyreticus lapis operiebat.*

IV. Verfolgen wir nun noch zum Schlusse die Gebäude, welche bis zur Zeit Paul V an die Stelle der beiden Seitenportiken getreten waren und den Hof, nicht zum Vortheile des Gesamtbildes, einschlossen, so führt uns unsere Tafel zuerst hinter dem Sarkophage die zinnengekrönte und mit Stützpfeilern versehene Mauer vor, welche den freien Raum

(1) De Rossi, *Inscript. christ. urbis Romae*, 2, 1, p. 232. *Mirabilia* ed. Parthey p. 29. Mallius bei de Rossi l. c. Cf. Watterich, *Vitae pontificum* 1, 349. 410.

vor der Wohnung des Archipresbyters von Sanct Peter umgibt. Diese Wohnung selbst stand zum Theil im vorderen Porticus, und hier hatten zugleich die andern zum täglichen Dienste von Sanct Peter nöthigen niedrigen Geistlichen und Gehilfen ihre Behausung. Die Fronte des Gebäudes, dem Petersplatze zugewendet, erscheint auf der Tafel XII bei Ciampini (litt. F) und besser auf der photypischen Tafel I in Stevensons *Topografia e monumenti di Sisto V.*

Es folgte das Oratorium der Erzbruderschaft vom heiligsten Sakramente, ein ganz modernes Gebäude; dann die *Capella Iulii papae* oder, wie Ciampini es nennt, das *Gymnasium capellae Iuliae*; endlich das Haus des *Altarista*, das heisst des Vorgesetzten der Sakristei. Die *capella* nahm zwei, das Haus des *Altarista* einen Bogen des alten Porticus ein. Auf unserm Bilde erscheinen an dieser einzigen Stelle noch die Säulen und die Bogen der uralten Hallen, welche rechts und links den Hof ehemals einfassten. Gegenüber ist der Theil des päpstlichen Palastes, den Innocenz VIII erbaut hatte, sichtbar; und in ihm war, neben dem Glockenthurme, die päpstliche Rota untergebracht, wie die Aufschrift rechts unten zeigt.

Damit dürfen wir die Erklärung der beiden ältesten Abbildungen der Fronte von Sanct Peter beschliessen.

Es haben sich uns auf der *farfensischen Skizze des elften Jahrhunderts* die ursprünglichen Formen dargeboten, welche die Baumeister Constantin des Grossen der Vorderseite dieser Basilica verliehen haben. Die Frontfläche erscheint auf dieser werthvollen, wenn auch dürftigen Skizze noch mit der grossartigen Mosaikcomposition aus den Tagen Leo's I geschmückt, ein Denkmal aus Zeiten friedlichen Verhältnisses zwischen der römischen Kirche und dem Staats-

wesen von Byzanz, zu dessen höchsten Beamten der Stifter des Mosaiks, Marinianus, zählte. Das thronende Lamm aber auf der nämlichen Skizze, das an die Stelle des verfallenen Christusbildes unter Papst Sergius I getreten war, erinnert bereits an die Kämpfe Roms mit dem bilderfeindlichen Kaiserthum, an die Vertheidigung der Darstellung des Gotteslammes durch die Päpste.

Die andere älteste Zeichnung, diejenige Tasselli's, von den Aufschriften Grimaldi's begleitet und aus den Anfängen des siebenzehnten Jahrhunderts herrührend, führt darauf mit der weit reicheren Anlage und Verzierung der Fronte zunächst in die Periode der höchsten Machtentwicklung des mittelalterlichen Papstthumes; denn es ist Gregor IX, welcher in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts die Fassade in der hier erscheinenden Weise erhöht, mit prachtvollen Fenstern versehen und mit dem neuen, um eine Anzahl Figuren vermehrten Mosaikwerke ausgestattet hat. Diese Zeichnung versetzt uns aber zugleich ins fünfzehnte Jahrhundert und in den Ausgang der Gothik zu Rom, mit den Füllungen der Fenster und der Rosette auf dem Giebel. Sie zeigt den Anbruch der neuen Zeiten an durch die Gebäude, welche bereits ringsum das Atrium einschliessen. Sie verkündigt aber auch schon durch die Voluten zur Rechten und Linken der Fassade, welche das Mittelschiff der emporwachsenden neuen Peterskirche verdecken sollen, dass der neue Bau binnen kurzem denklöglichen Untergang der Fassade, des ehrwürdigen Restes von einem mehr als tausendjährigen Weltheiligthume, herbeiführen wird.